studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

том 10 #4
2025

Мировая литература
Крупным планом. Пьер де Ронсар
Русская литература
Фольклористика
Текстология. Источниковедение. Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

том 10 #4
2025

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2025.
–Т. 10, № 4. — М.:
ИМЛИ РАН, 2025.
– 464 с.

Academic journal. — 2025.
– Vol. 10, no 4. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2025.
– 464 p.

Включен
в Перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская,
д. 25А, стр. 1

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial Department:
Povarskaya St., 25A, bld. 1,
121069 Moscow

Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

© ИМЛИ РАН, 2025

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 10 #4
2025

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Главный редактор
А.Б. Куделин (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
О.А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Ответственный секретарь
М.В. Каплун (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Редактор
К.Е. Ермилова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Д.П. Бак (Государственный литературный музей, Москва, Россия), Т.М. Горяева (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия), Р. Джулиани (Университет Ла Сапиенца, Рим, Италия), Л.И. Ливак (Торонтский Университет, Торонто, Канада), Э. Лэрд (Университет Браун, Провиденс, США), Д. Ота (Кумамото Гакуэн Университет, Кумамото, Япония), Ф.Б. Поляков (Институт славистики Венского университета, Вена, Австрия), Р.М. Распопович (Исторический институт Университета Черногории, Подгорица, Черногория), Д. Рицци (Университет Ка Фоскари, Венеция, Италия), И.В. Силантьев (Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия), Г. Тиханов (Лондонский университет королевы Марии, Лондон, Великобритания), Л.С. Флейшман (Стэнфордский университет, Стэнфорд, США), М. Цимборска-Лебода (Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Люблин, Польша)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.Р. Аминева (Казанский федеральный университет, Казань, Россия), М.Л. Андреев (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), С. Гардзонио (Пизанский университет, Пиза, Италия), А.В. Голубков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Е.Е. Дмитриева (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Ж.-Ф. Жаккар (Женевский университет, Женева, Швейцария), В.Л. Кляус (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Н.В. Корниенко (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.В. Лавров (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия), Д.С. Московская (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.В. Полонский (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.Г. Родионов (Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова, Чебоксары, Россия, Чувашская Республика), А.Ф. Строев (Университет Новая Сорбонна — Париж 3, Париж, Франция), К.К. Султанов (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Л. Топорков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), О.Б. Христофорова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия), М. Шруба (Рурский университет, Бохум, Германия)

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Editor-in-Chief
Alexander B. Kudelin (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Olga A. Tufanova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Managing Editor
Marianna V. Kaplun (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Editor Kira E. Ermilova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Dmitry P. Bak (State Literary Museum, Moscow, Russia), *Tatiana M. Goryaeva* (Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia), *Rita Giuliani* (Sapienza University, Rome, Italy), *Leonid I. Livak* (University of Toronto, Toronto, Canada), *Andrew Laird* (Brown University, Providence, USA), *Jotaro Ohta* (Kumamoto Gakuen University, Kumamoto, Japan), *Fedor B. Poljakov* (Institute for Slavistics, University of Vienna, Vienna, Austria), *Radoslav M. Raspopovic* (University of Montenegro, Historical Institute of the University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Daniela Rizzi* (Ca' Foscari University, Venice, Italy), *Igor V. Silantiev* (Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia), *Galin Tihanov* (Queen Mary University of London, London, Great Britain), *Lazar S. Fleishman* (Stanford University, Stanford, USA), *Maria Cymborska-Leboda* (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Lublin, Poland)

EDITORIAL BOARD

Venera R. Amineva (Kazan Federal University, Kazan, Russia), *Mikhail L. Andreev* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Stefano Garzonio* (University of Pisa, Pisa, Italy), *Ekaterina E. Dmitrieva* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrei V. Golubkov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Jean-Philippe Jaccard* (University of Geneva, Geneva, Switzerland), *Vladimir L. Klyaus* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Natalya V. Kornienko* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Alexander V. Lavrov* (Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia), *Darya S. Moskovskaya* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vadim V. Polonsky* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vitalii G. Rodionov* (I.N. Ulianov Chuvash State University, Cheboksary, Russia, Chuvash Republic), *Alexander F. Stroev* (New Sorbonne University — Paris 3, Paris, France), *Kazbek K. Sultanov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey L. Toporkov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Olga B. Khristoforova* (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia), *Manfred Schruba* (Ruhr University, Bochum, Germany)

Содержание

Мировая литература

10 **Микеладзе Н.Э.** «Дела откроются»: об одном разночтении в тексте «Гамлета»

28 **Юрченко Т.Г.** «Эпитафия коту» (1558) Дю Белле и ее место в литературной традиции

48 **Кириченко В.В.** Прозаический интертекст в романе Жоржа Перека «Исчезновение»: фантасмагория функций

Крупным планом. Пьер де Ронсар

74 **Стаф И.К.** «Вы — мои ручьи»: Ронсар как французский Гомер

92 **Голубков А.В.** Травестия петраркизма: следы «Плеяды» во французской бурлескной поэме XVII в.

118 **Неклюдова М.С.** Событие и его информационный контекст: ода Ронсара на победу Жарнака

136 **Лукасик В.Ю.** «Так пророчествовал Мерлин»: Ронсар и елизаветинская Англия

158 **Халтрин-Халтурина Е.В.** От французской Плеяды к английскому Ареопагу: защита принципа *doctus poeta*

180 **Алташина В.Д.** От ронсаровской розы к аполлинеровскому безвременнику

Русская литература

196 **Купченко Т.А.** Проблема поэтического киносценария и эстетическая позиция В. Маяковского в дискуссиях 1920-х гг.

216 **Бережнов Д.А.** Преодоление литературных конвенций в писательской практике М.И. Цветаевой и В.В. Розанова

238 **Исаков А.В**. История, память и идентичность русских старожилов Монголии в романе А. Веретновой «Белая монголка»

Фольклористика

258 **Сорокина С.П.** «Вертеп кукольный» на сцене «Бродячей собаки»: авторская версия фольклорного жанра

Текстология. Источниковедение. Публикации

282 **Фролов М.А.** Судьбы исследователей творчества Л.Н. Толстого (по материалам переписки Н.К. Гудзия с В.А. Ждановым и Э.Е. Зайденшнур). Статья вторая: от единомыслия к непримиримому спору (1947–1962)

322 **Евдокимова Л.В.** Лирика трубадуров в исследовательских и эдиционных практиках XX в.

354 **Морозов С.Н.** Дневник В.Н. Муромцевой-Буниной 1919 г.: вопросы текстологии

374 **Шубникова-Гусева Н.И., Евдокимова В.Ю.** История рукописной тетради С.А. Есенина 1910 года. Публикация семи стихотворений поэта (К 130-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти С.А. Есенина)

400 **Обатнина Е.Р**. Герта Ган / Gertrud Hahn: путь из России в Германию (штрихи к биографии корреспондентки Александра Блока и Алексея Ремизова)

Рецензии

438 **Ребель Г.М.** Роль М.Н. Каткова в публикации романов Тургенева, Достоевского и Толстого в «Русском вестнике»: Полемическая рецензия на монографию Сюзан Фуссо

Contents

World Literature

10 **Natalia E. Mikeladze.** "Deeds Will Rise": On a Discrepancy in Shakespeare's *Hamlet*

28 **Tatiana G. Yurchenko.** Du Bellay's "Épitaphe d'un chat" (1558) and Its Place in Literary Tradition

48 **Vladislav V. Kirichenko.** Prose Intertext in Georges Perec's Novel *La Disparition*: The Phantasmagory of Functions

Close-Up: Pierre de Ronsard

74 **Irina K. Staf.** "You Are My Streams": Ronsard as French Homer

92 **Andrey V. Golubkov.** The Travesty of Petrarchism: The Traces of "La Pléiade" in the 17th–Century French Burlesque Poem

118 **Maria S. Neklyudova.** The Event and its Informational Context: Ronsard's Ode to Jarnac's Victory

136 **Vladislava Yu. Lukasik.** "Thus Prophesied Merlin": Ronsard and Elizabethan England

158 **Elena V. Haltrin-Khalturina.** From the French Pléiade to the English Areopagus: In Defense of the *Doctus Poeta* Ideal

180 **Veronika D. Altashina.** From Ronsard's Rose to Apollinaire's Colchicum

Russian Literature

196 **Tatiana A. Kupchenko.** The Problem of the Poetic Script and the Aesthetic Position of V. Mayakovsky in Discussions of the 1920s

216 **Denis A. Berezhnov.** Overcoming Literary Conventions in the Works of M.I. Tsvetaeva and V.V. Rozanov

238 **Aleksandr V. Isakov**. History, Memory and Identity of Russian Old-Timers of Mongolia in A. Veretnova's Novel *White Mongolian Woman*

Folklore Studies

258 **Svetlana P. Sorokina.** "Puppet Nativity Scene" on the Stage of "Stray Dog": The Author's Version of the Folklore Genre

Textology. Source Studies. Publications

282 **Maxim A. Frolov.** The Fates of Tolstoy Scholars (On the Correspondence of N.K. Gudziy with V.A. Zhdanov and E.E. Zaydenschnur). Article Two: From Unity of Mind to Irreconcilable Dispute (1947–1962)

322 **Ludmilla V. Evdokimova.** Lyrics of Troubadours in Research and Publishing Practices of the 20th Century

354 **Sergey N. Morozov.** Vera Muromtseva-Bunina's Diary of 1919: Issues of Textual Criticism

374 **Natalia I. Shubnikova-Guseva, Valeriia Y. Evdokimova.** The History of the Handwritten Notebook by S.A. Esenin in 1910. Publication of Seven Poems by the Poet (On the 130th Anniversary of the Birth and the 100th Anniversary of the Death of S.A. Esenin)

400 **Elena R. Obatnina**. Gerta Gan / Gertrud Hahn: The Way from Russia to Germany (Strokes to Biography of Correspondent of Alexander Block and Alexei Remizov)

Reviews

438 **Galina M. Rebel.** The Role of M.N. Katkov in the Publication of Novels by Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy in Russkiy Vestnik: A Polemical Review of Susan Fusso's Monograph

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MPTEHS
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)5

«ДЕЛА ОТКРОЮТСЯ»: ОБ ОДНОМ РАЗНОЧТЕНИИ В ТЕКСТЕ «ГАМЛЕТА»

© 2025 г. Н.Э. Микеладзе
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-10-27

Аннотация: Сопоставление текстов прижизненных кварто шекспировского «Гамлета» (Q1 1603, Q2 1604, Q3 1611) и первого посмертного фолио (F1 1623) обнаруживают отличия разного происхождения, значения и сложности. Разночтение *fonde deeds – foule deeds* (I, 2, 255) в словах Гамлета, фиксирующих завязку основного действия пьесы и намечающих вектор поведения протагониста, принадлежит к категории важных и трудных для интерпретации. В современных изданиях это место обычно воспроизводят по первому фолио (foule deeds), по нему сделаны и все русские переводы. Наше исследование вариантов текста и историко-культурного контекста показало, что в данном случае предпочтителен вариант «хорошего» кварто 1604 г. (fonde deeds). При этом он нуждается в подробном комментарии, каковым может служить данное изыскание. Реплика Гамлета о спокойствии духа и неизбежности открытия миру дел человеческих не только имеет важный сюжетный и театральный смысл, но представляет собой ключевое, с точки зрения религиозных представлений и понимания нравственного закона, теоретическое высказывание. Оно реализуется героем в дальнейшем сценическом действии и проливает дополнительный свет на проблему его «медлительности». Высказывание восходит к текстам Нового Завета с примечаниями Женевской Библии и толкованиям на 1 Послание к Тимофею реформаторов церкви М. Лютера (Lectures on 1 Timothy) и Ж. Кальвина (Commentaries on the Epistles to Timothy) и может трактоваться, в том числе как фактический плод учения шекспировского героя в «школе Виттенберга» (I, 2, 113).

Ключевые слова: разночтения ранних изданий «Гамлета», «грязные» (злые) или «славные» (добрые) дела (I, 2, 255), мотив открытия дел миру в завязке, вектор поведения героя и проблема «медлительности», мотив учения героя в Виттенберге, 1 послание к Тимофею 5: 24–25, влияние лекций М. Лютера и комментариев Ж. Кальвина на 1 Тим. на образ шекспировского Гамлета.

Информация об авторе: Наталья Эдуардовна Микеладзе — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 9, 125009 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-6439-7663

E-mail: fornatalia@bk.ru

Для цитирования: *Микеладзе Н.Э.* «Дела откроются»: об одном разночтении в тексте «Гамлета» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 10–27. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-10-27

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

"DEEDS WILL RISE": ON A DISCREPANCY IN SHAKESPEARE'S *HAMLET*

© 2025. Natalia E. Mikeladze
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: February 05, 2025
Approved after reviewing: March 27, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: A comparison of the texts of the lifetime quartos of Shakespeare's *Hamlet* (Q1 1603, Q2 1604, Q3 1611) and the first posthumous folio (F1 1623) reveals discrepancies of different origin, meaning, and difficulty. The discrepancy *fonde deeds – foule deeds* (I, 2, 255) in Hamlet's words, which start the main action of the play and outline the vector of the protagonist's behavior, belongs to the category of important and difficult to interpret. In modern editions, this passage is usually reproduced from the First Folio (*foule deeds*), and all Russian translations are based on it. Our study of text variants and historical and cultural context showed that the 1604 "good" quarto version (*fonde deeds*) is preferable in this case. At the same time, the place needs a detailed commentary, which this research can serve as. Hamlet's remark about peace of mind and the inevitability of revealing human deeds to the world not only has an important plot and theatrical meaning, but also represents a key theoretical statement from the point of view of religious ideas and understanding of the moral law. It is implemented by the hero in the further stage action (with varying degrees of success) and sheds additional light on the problem of his "slowness." The statement originates from the texts of the New Testament, accompanied by Geneva Bible notes and the interpretations of 1 Timothy by church reformers M. Luther (*Lectures on 1 Timothy*) and J. Calvin (*Commentaries on the Epistles to Timothy*). We can also accept it as an actual fruit of Hamlet's training in the "school of Wittenberg" (I, 2, 113).

Keywords: discrepancies in early editions of *Hamlet*, "foule" ('evil,' 'bad') or "fonde" ('admired,' 'loving') deeds (I, 2, 255), motif of opening of deeds to the world in the beginning of the play, compass of the hero's behavior and the problem of "slowness," motif of Hamlet's studying in Wittenberg, 1 Timothy 5: 24–25, influence of M. Luther's *Lectures* and J. Calvin's *Commentaries* on 1 Tim on the image of Shakespeare's Hamlet.

Information about the author: Natalia E. Mikeladze, DSc in Philology, Professor, Department of Foreign Journalism and Literature, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya St., 9, 125009 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-6439-7663
E-mail: fornatalia@bk.ru

For citation: Mikeladze, N.E. "'Deeds Will Rise': On a Discrepancy in Shakespeare's *Hamlet*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 10–27. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-10-27

Пьеса «Гамлет» дошла до нас в нескольких печатных вариантах: три прижизненных кварто (1603 г. — Q1, 1604 г. — Q2 и близкое к нему Q3 1611 г.) и первое посмертное фолио (1623 г. — F1). Их анализу редакторами прежних веков мы обязаны своими исходными представлениями о пьесе и ее смыслах. Сегодня активно ведется дискуссия о преимуществах «одетого» (старыми редакторами) или «раздетого» Шекспира, т. е. лишенного редакторских правок, а в самих редакторских подходах выделяются противоположные тенденции: “interventionist editors” (большее вмешательство) и “uneditors” (отказ от редактуры) [4, p. 300; 7]. Наш подход в самом общем виде предполагает а) пристальное внимание к исходным «ранним» текстам (прижизненным кварто), б) требует их критического сравнения с первым посмертным фолио и в) стремится учитывать социально-исторический и культурный контекст, доступный в документах.

Перечисленные варианты текста шекспировского «Гамлета» содержат, в числе прочего, некоторое количество слов-разночтений, чьи трактовки способны в значительной мере менять наши взгляды на героев, прочтение отдельных сцен, действий и пьесы в целом. Одним из самых сложных для понимания мест остается завязка основного действия пьесы, т. е. конец сцены, в которой Гамлет узнает о явлении Призрака отца. В архитектуре есть понятие «ключ свода», это та скрепа (agrafe), тот зам*о*к, который придает прочность и надежно держит сводчатые конструкции, в том числе храмы и соборы. Узлом, «ключом свода» завязки «Гамлета» является, по нашему убеждению, спорное слово-разночтение fonde – foule (I, 2, 255[1]) [20, p. 188].

1 Нумерация строк по арденскому изданию «Гамлета» третьей серии [20].

Разночтение это не просто существенное, а основополагающее: fonde deeds или foule deeds? Добрые (исходящие из любви, славные)[2] или злые (подлые, грязные)[3] дела? Оно содержится в следующих словах Гамлета, заключающих вторую сцену первого акта:

> I doubt some foul play <...>
> Till then sit still my soul — fonde [foule][4] deeds will rise,
> Though all the earth o'erwhelm them to men's eyes.
> (I, 2, 254–256) [20, p. 188]

В современных изданиях это место обычно воспроизводится в варианте первого фолио, по нему сделаны и русские переводы: «Здесь что-то кроется <...> Терпи, душа; изобличится зло, / Хотя б от глаз в подземный мрак ушло» (М. Лозинский) [15, с. 24]; «Обман какой-то <...> Засыпь хоть всей землею / Деянья темные, их тайный след / Поздней иль раньше выступит на свет» (Б. Пастернак) [14, с. 25].

Исходные варианты текста

Первое кварто 1603 г. [24], солидарно признанное в шекспироведении «плохим» [6, p. 19; 3, p. 9], т. е. не имеющим в основе авторской рукописи, хотя разные ученые считают его «ранним наброском», «пиратской» реконструкцией по памяти, «гастрольным экземпляром»[5], дает *злые* дела:

> I doubt some foule play,
> Would the night were come,
> Till then, sit still my soule, foule deeds will rise
> Though all the world orewhelme them to mens eies [24, C recto].

2 Согласно OED [19] до 1632 г.: 1. Adj., n. Having an affection or liking for. 2. V. To have or show fondness for; to hold with affection. 3. Adj. Caring greatly or excessively for oneself or one's concerns; overly admiring or proud of oneself. 4. Adj. Sentimental, affectionate; adv. affectionately.

3 В староанглийском повсеместно [19]: 1. Adj. Grossly offensive to the senses; revolting, loathsome; esp. having a disgusting smell or taste; stomach-churning. 2. Adj. Contrary to the rules of the game; unfairly.

4 В квадратных скобках приведен вариант фолио по факсимильному изданию [22].

5 См. подробный обзор гипотез происхождения первого кварто в предисловии Х. Дженкинса к научному изданию «Гамлета» [6, p. 19–36].

Второе кварто 1604 г. [25], «авторизованное» драматургом и труппой[6], исправляет *foule deeds* на *fonde deeds*, а «мир» — на «землю» (sic! обратим внимание на это обстоятельство):

> I doubt some foule play, would the night were come,
> Till then sit still my soule, fonde deedes will rise
> Though all the earth ore-whelme them to mens eyes… [25, C3 recto]

Третье кварто 1611 г. [23], копирующее второе, исправляя ряд его ошибок и допуская еще больше своих и опечаток, возвращает «злые дела», сохраняя «землю»:

> I doubt some foule play, would the night were come,
> Till then sit still my foule, foule deedes will rise
> Though all the earth ore-whelme them to mens eyes… [23, C3 recto]

Редакторы посмертного мемориального фолио [22] тоже дают «злые дела» и сохраняют «землю» (т. е. идут за третьим кварто):

> I doubt some foule play: would the Night were come;
> Till then sit still my soule; foule deeds will rise,
> Though all the earth orewhelm them to mens eies [22, p. 763].

Таким образом, варианты текстов пьесы «голосуют» *три против одного* за то, что Гамлет говорит здесь о злых делах. Последующие редакторы в подавляющем большинстве идут за первым фолио. Тем не менее, проведя собственные изыскания, мы обнаруживаем себя на стороне меньшинства. К счастью, этот «один» — авторитетное второе кварто, в основе которого, вероятно, лежала собственная рукопись драматурга [9, p. 81][7].

6 Таково мнение большинства ученых сегодня: текст, «несомненно авторизованный драматургом и его коллегами» [2, p. xlvii; 9, p. 81–82]. Второе кварто является также и наиболее полным вариантом, будучи на полторы сотни строк длиннее фолио.

7 Q2 “gives every impression of being based <…> on a manuscript in Shakespeare’s own hand — what scholars term the author’s ‘foul papers’”. Редакторы издания Э. Томпсон и Н. Тэйлор понимают под “foul papers” авторскую рабочую рукопись пьесы без окончательной правки, на основе которой компания актеров готовила «чистовую копию» (“fair copy”). OED [19]

Какова логика нашего рассуждения?

Этические максимы в пьесах Шекспира, к которым стремится и данная фраза, в большинстве случаев имеют один конечный источник — Библию. Но обнаружить конкретный фрагмент, или смысловой блок, или примечание, к которому она восходит, не всегда просто. И самый полный на сегодня перечень отсылок к Библии [8, p. 540–541] в данном случае ничем нам не помогает.

Рассматриваемое высказывание давно озадачивало меня своей упорной односторонностью, несбалансированностью, становящейся очевидной в повторе: "I doubt foul play", "foul deeds will rise". Ощущение удвоенной хромоты фразы, вероятно, рождено и семантической неполнотой, не характерной для драматурга в подобных случаях, учитывая к тому же субъект речи. А это Гамлет, которому в высшей степени присущ диалогизм мышления: быть или не быть, трусливый или неистовый, слезы или кровь, действовать или молиться... Этот постоянный диалогизм, который можно рассматривать и как непрекращающийся внутренний разговор с Богом, по всей видимости, связан со средневековым пониманием полноты сущего[8]. Такое понимание предполагало всестороннее и целостное осмысление явления.

В чем же в данном случае заключается неполнота? Общим местом религиозного сознания человека (и в эпоху Шекспира, и сегодня) является уверенность в том, что на Божьем суде его дела откроются и по ним ему будет вынесен приговор:

«Ибо приидет Сын Человеческий во славе Отца Своего с Ангелами Своими и тогда воздаст каждому по делам его» (Мф. 16: 27); «...и судим был каждый по делам своим» (Отк. 20: 13).

определяет "foul papers" как "a draft or working manuscript; esp. the playwright's working copy of a play's text, as opposed to a fair copy presented to the prompter, printer, etc".

8 Рассматривая в «Сумме теологии» вопрос (49) «О причине зла», Фома Аквинский исходит из постулата: «все сущее как таковое — благо». Зло он понимает как «отсутствие» или «недостаток» должного блага в вещах, вызванный либо «слабостью», либо «порчею». На вопрос о существовании противоположностей («Как напротив зла — добро и напротив смерти — жизнь, так напротив благочестивого — грешник. Так смотри и на все дела Всевышнего: их по два, одно напротив другого» — Сир. 33: 14) Аквинат пояснял: «все сущее — в той мере, в какой оно сущее — есть благо, и зло может существовать только в благе как в своем субъекте». Следовательно, «противоположности сводимы к одному роду и, кроме того, они сводимы к природе бытия; и потому, хотя их частные причины и противоположны, в конце концов, мы необходимо приходим к одной общей им первой причине» [13, с. 66–73].

Откроются не только дурные, но и добрые дела, вообще все дела людские.

По этому образцу апостол Павел в посланиях рисует и перспективу открытия всех дел миру:

«Каждого дело обнаружится» (1 Кор. 3: 13).

«Грехи некоторых людей явны и прямо ведут к осуждению, а некоторых открываются впоследствии. Равным образом и добрые дела явны; а если и не таковы, скрыться не могут» (1 Тим. 5: 24–25).

Шекспир, как и его герой-богослов из Виттенберга, не мог ограничить ни божественное всеведение, ни людское узнавание о делах одной лишь дурной стороной. Это заставляет усомниться в оправданности исправления редакторов фолио. Убеждена, что в этом месте следует доверять тексту второго кварто, которое исправляет ошибку первого, пиратского: *fonde deeds*.

Значения и прочтения спорного слова

В то же время само это слово многозначное и остается вопрос прочтения.

На первый взгляд понимание *fonde* как «заветные», «сокровенные» дела (по аналогии с *fond hope*) решило бы проблему, отсылая к часто цитируемому «Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы» (Лк. 8: 17). Однако эти слова сказаны Иисусом совсем в другом контексте: пояснения ученикам притчи об «имеющих уши слышать» слово Божие (Лк. 8: 8).

Допустимо ли прочитывать *fonde* как «глубокие», если предположить галлицизм, или как «основополагающие»[9] дела? Едва ли, мы не находим во времена Шекспира примеров употребления слова в этом значении.

Дж. Эндрюс в издании “Everyman Shakespeare”, взявшем за основу Q2, сохраняет *fond* [2, p. lxii] и описывает его значение как “foolish” или “mad” [21, p. 40]. В этих значениях слово действительно употреблялось в шекспировское время (и им самим) наряду с “loving”, “affectionate”, “admiring”. Эндрюс предполагает также, что раз «во времена Шекспира “fond” было

9 1 Cor. 3: 11–13: “For other foundation can no man lay, than that which is laid, which is Jesus Christ. And if any man build on this foundation, gold, silver, precious stones, timber, hay, or stubble, Every man’s work shall be made manifest: for the day shall declare it…” [17].

вариантом написания “found”, Гамлет вполне мог каламбурить на этом подтексте, чтобы подчеркнуть глупость “foul play”, которую теперь предстоит выяснить» [21, p. 40].

Не станем подробнее разбирать отвергнутые в ходе анализа значения («глупый», «сокровенный», «глубокий», «основополагающий»). К самым интересным выводам нас приводит прямое понимание *fonde deeds* как «добрых» дел (в значении «проистекающих из любви», «славных»). В особенности по контрасту с упомянутой Гамлетом строкой выше «грязной игрой» (“some foul play” — I, 2, 254 [20, p. 188]). Научные редакторы современных изданий пренебрегают таким прочтением, поскольку не находят для него источник. Редакторы последнего арденского издания отмечают «привлекательность» оппозиции fond – foul, но этот смысл им кажется «натянутым и неубедительным для современного слушателя и читателя» [20, p. 188, fn].

Об источнике слов Гамлета

Между тем такой источник существует. Это уже показанное выше место из Первого послания апостола Павла к Тимофею (1 Тим. 5: 24–25). Женевская Библия [17] поясняет его в примечаниях:

> **24 (*) Some men’s sins are open (**) beforehand, and go before unto judgment; but some men’s (***) follow after.**
>
> (*) Because hypocrites sometimes creep into the ministry although there be never so great diligence used, the Apostle willeth the Pastors not to be troubled therefore, or slack any whit of their diligence in trying and examining, because the Lord hath appointed a time to discover the faults of such men, and it is our parts to take heed that we offend not therein.
>
> (**) As Simon the sorcerer.
>
> (***) Their sins follow, which for a time have deceived the godly, and after are detected, as Saul, Judas, and other hypocrites.
>
> **25 (*) Likewise also the good works are manifest beforehand, and they that are otherwise, cannot be hid.**
>
> (*) Another comfort belonging to them, which sometimes are slandered and misreported of.

Говоря о «вкрадывающихся в служение» лицемерах, чьи грехи скрыты, составители примечаний (соратники Ж. Кальвина) учат истинных пастырей спокойно и усердно «испытывать и проверять» таких и, остерегаясь самим согрешить, незаслуженно обидев, ждать времени, назначенного Господом для открытия вины лжецов. Грехи же тех, которые на время обманули благочестивых, непременно воспоследуют и будут обнаружены (как Саула, Иуды и других лицемеров). И напротив: жертвы клеветы и лживых доносов обязательно утешатся.

Это место 1 Тим. с маргиналиями само по себе достаточный источник реплики героя Шекспира, проливающий свет на его участие в дальнейшем действии пьесы, в том числе на пресловутую проблему «медлительности». Но есть и еще более впечатляющий. Если под *fonde deeds* Шекспир подразумевает добрые дела, то сказанное Гамлетом отсылает к собственным комментариям Жана Кальвина на то же место Первого послания к Тимофею (1 Тим. 5: 24–25). Согласно Кальвину, Павел предупреждает Тимофея, что «некоторые добрые дела обнаружатся не сразу, а в свое время. Поэтому, если похвала за них как бы *закапывается в землю* из-за людской неблагодарности, эту ситуацию надо переносить с полным спокойствием и ждать времени, когда эти дела откроются для всех»[10] (курсив мой. — *Н.М.*) [12, с. 107–108].

Толкование Кальвином интересующего нас места из Первого послания к Тимофею содержит целый ряд общих с «Гамлетом» мотивов:

— оппозицию злых происков и добродетельного служения[11] (ср. в реплике Гамлета контраст «грязной игры» и «добрых дел», foule play – fonde deeds);

— мотив спокойствия духа и терпеливого ожидания[12];

10 "Paul meets this case also (of 'good and holy pastors', whose 'actions which deserved praise are turned into blame'. — *H.M.*), by informing Timothy, that there are some good works which are reserved for being brought to light at a future period; and consequently that, if their praise is, as it were, buried under ground by the ingratitude of men, that also ought to be patiently endured, till the time of revelation have arrived" [16, p. 149].

11 "As there is nothing that distresses more the faithful ministers of the Church, than to see no way of correcting evils, and to be compelled to endure hypocrites, of whose wickedness they are aware, and to be unable to banish from the Church many who are destructive plagues, or even to hinder them from spreading their venom by secret arts"; "unworthy persons insinuating themselves cunningly, and the good being unknown to us; <...> the most excellent being rejected <...> while bad men either insinuate or force themselves forward" [16, p. 148, 149].

12 "Paul supports Timothy by this consolation, that, when it shall please God, they ('hypocrites',

— образ закапывания в землю[13] (Q2 не случайно исправляет “world” на “earth”);

— тему действия Провидения в изобличении грешников[14];

— мотив предела в человеческом знании[15],

и некоторые другие.

Совокупность этих мотивов, при учете акцента Кальвина на непременном открытии миру деяний и прославлении добродетельных[16], не может быть случайной.

Таким образом, смысл сказанного Гамлетом может быть передан так:

> Здесь чья-то грязная игра...
> До той поры терпи, душа. Засыпь хоть всей землей
> Деянья добрые (варианты: дела любви, деянья славные), они предстанут глазам людским.

Подчеркнем, эти слова Гамлет произносит в самой завязке основного действия. Они намечают форму конфликта и контур его дальнейшего пути. Перспектива, в которую верит шекспировский герой, несомненно, обнадеживает: уже и в этом мире по добрым делам люди оценят твою жизнь, твои деяния. Скоро, после встречи с Тенью отца и его ужасающего рассказа, Гамлет захочет стереть с дощечек памяти “all trivial fond records, all saws of

‘destructive plagues’. — *H.M.*) will one day be brought to public view. Thus he strengthens him for the exercise of patience; because he ought calmly to await the fit time which God in his wisdom has appointed”; “We must bear what cannot be immediately corrected; we must sigh and groan, while the time for the remedy is not fully come; and we must not apply force to diseases, till they are either ripened or laid open. On the other hand, when virtue does not receive the honour which it deserves, we must wait for the full time of revelation, and endure the stupidity of the world, and wait quietly in darkness till the day dawn”; “But we have need of a calm spirit to endure” [16, p. 148, 149, 150].

13 “if their praise is <...> buried under ground by the ingratitude of men” [16, p. 149].

14 “let us remember that the reprobate are prompted by an unseen movement of Providence, to throw out their foam” [16, p. 149].

15 “therefore we must always consider what is the limit of our knowledge, that we may not go beyond it; for that would be to assume to ourselves the prerogative of God” [16, p. 150].

16 “the Lord will not suffer innocence and uprightness to be always oppressed; for it is often obscured by calumnies, or by clouds, but at length shall be fulfilled the prediction <...> that God will cause them to shine forth like the dawn of the day” [16, p. 150]. Обратим внимание на «облачную» образность у Кальвина (облака, затемняющие невинность и честность). Не эти ли облака отзовутся в репликах Гамлета, опутанного шпионами и соглядатаями (III, 2, 367–375) [20, p. 323–324]?

books, all forms, all pressures past" (I, 5, 99–100) [20, p. 219]. Но не сумеет. Этому учению студент «школы Виттенберга» (I, 2, 113) [20, p. 174] будет стараться[17] следовать до конца. В финале за мгновения до смерти Гамлет завещает Горацио открыть незнающему свету всю правду о его делах, что тот и сделает в правдивом рассказе о трагической судьбе, но конечной победе добродетели.

Кальвин и/или Лютер?

Упоминание в пьесе Шекспира университета Виттенберга, точнее «школы Виттенберга», естественно, заставило нас обратиться также к высказываниям Мартина Лютера, а именно к его лекциям о Первом послании к Тимофею [18, p. 315–384].

М. Лютер и Ж. Кальвин учили своих современников читать Библию и понимать ее прежде всего как Слово Божье для церквей, религиозных общин, даже в ущерб аллегорическому толкованию Священного Писания (для них он дополнителен к первоначальному значению текста). Цель Послания к Тимофею оба богослова видели в наставлении молодого человека, как ему следует вести себя в церкви, т. е. в сообществе, к которому он принадлежит. Сочинения обоих были известны и широко издавались в Англии: Лютер — еще с 1520-х гг., Кальвин — с конца 1540-х гг. Кальвин состоял в переписке с убежденными сторонниками реформ архиепископом Томасом Кранмером и герцогом Сомерсетом [11, p. 107, 110]. Ему, протектору Англии при молодом короле Эдуарде VI, к которому Кальвин и напрямую обращался с письмами [11, p. 108–110], он посвятил в июне 1548 г.[18] свои комментарии на Послания к Тимофею [11, p. 107]. Интерес к взглядам Кальвина усилился благодаря бежавшим в Женеву в правление Марии Кровавой эмигрантам-англичанам и особенно возрос после воцарения Елизаветы[19]. В целом, как считают

17 Хотя и с разным успехом: герой не слагает с себя ответственность за смерть Полония и безвременный уход Офелии.

18 В издании Посланий к Тимофею 1856 г. посвящение Первого из них герцогу Сомерсету ошибочно датировано июлем 1556 г. [16, p. 12], когда ни протектора, ни самого короля Эдуарда VI уже не было в живых: один был казнен в 1552 г., второй умер в 1553 г.

19 Преп. Августус Топлэйди приводит множество восторженных высказываний англиканских епископов рубежа XVI–XVII вв. о Кальвине, в том числе слова епископа Томаса Билсона: "Mr. Calvin was so well known, to those that are learned and wise, for his great pains and good labours in the church of God, that a few snarling friars could not impeach his good name" [10, p. 374].

специалисты, на излете XVI в. «программа протестантской реформации перешла от лютеранской к кальвинистской повестке» как по причине «издательской деятельности беглецов от королевы Марии, так и вследствие перевода на английский трудов Кальвина и широкого тиражирования его идей в катехизисах, исповеданиях, проповедях и других публикациях. Репутация Кальвина утвердилась в печати» [5, p. 386–387].

На наш взгляд, Шекспир был знаком с комментариями обоих богословов, видимый собственный интерес которых к 1 Тим. в значительной мере обусловлен насущной проблемой времени — необходимостью воспитания подлинно христианского государя. Эта задача по-разному понимается и осмысливается самыми вдумчивыми людьми первой половины XVI в., эпохи Реформации и начала мощнейших перемен. Не могли пройти мимо этой темы и влиятельные реформаторы церкви.

В своих лекциях Лютер не комментирует непосредственно стих 1 Тим. 5: 25 («Равным образом и добрые дела явны; а если и не таковы, скрыться не могут»), тогда как Кальвин последовательно разъясняет каждую строку. Хотя что такое пример Лютера с делами Христа[20], как не лучшее доказательство неизбежного открытия миру добрых дел? Он задает образец поведения и в этом качестве, весьма вероятно, отозвался в линии Гамлета с его надеждой начала пьесы и заботой о «раненом имени»[21] и открытии правды миру в финале.

Лютер спорит с трактовкой *judgement* Вульгаты[22], рассматривает этические и юридические аспекты «обвинения в содеянном» (indictment of the deed) и «обвинения по закону» (indictment of the law)[23], настаивает на важ-

20 “Christ does not have the job of stating that these are good works. After all, it is obvious that they are good. Some works are secretly good but condemned before the world, as in the case of a miracle. Before the world the person who does them is a sorcerer, a thief, an evildoer. Many such things happen and are good. Yet the world condemns them, as happens with us” [18, p. 358–359].

21 O God, Horatio, what a wounded name,
Things standing thus unknown, shall I leave behind me!
(V, 2, 328–329) [20, p. 458]

22 Ожидание открытия дел миру параллельно, но не тождественно ожиданию Страшного суда. Разбирая 1 Тим. 5: 24, Лютер справедливо утверждает: “Nothing here speaks to this point” [18, p. 360].

23 “What shall I do? If I promote him, I do evil. If I do not correct him, I become a participant in his sins. Paul gives a rule: You cannot err in those sins which are conspicuous before you pass judgment. Jurists call this the indictment of the deed. This is what happens to a man who is an adulterer by the public witness of his whole neighborhood. He is found out in the midst of his

ной роли свидетелей и необходимости «информировать епископа»[24] [18, p. 360]. Эта «юридическая» составляющая, возможно, тоже по-своему отозвалась в «Гамлете».

В итоге Лютер выводит из 1 Тим. заключение: «В случае явных грехов выносите суд, осуждайте, исправляйте их. В случае иных грехов не осуждайте человека прежде его дел. Дела следуют за человеком… Или же подмечайте те, что остаются скрытыми. Пусть Бог будет судьей» (перевод мой. — *Н.М.*). (“In the case of conspicuous sins, pass judgment, condemn, take care of them. In the case of other sins, don’t condemn a person ahead of his works. The works follow the person, etc. Otherwise see to it that they remain hidden. Let God be the judge” [18, p. 360].)

Этому последнему правилу Гамлет будет следовать непреложно: не суди человека прежде его дел. И придет срок, когда Король на глазах у всех (при свидетелях) совершит злодейство. И Гамлет станет орудием Божьего суда.

Заключение

Выявленная реминисценция открывает немало путей для исследования в том числе театральных текстов века Шекспира. Подытожим уже сделанное.

Обнаружив высокую вероятность знакомства Шекспира с комментариями обоих богословов к Первому посланию к Тимофею, мы предполагаем, что в рассматриваемом месте (в завязке), обозначая собственный вектор мысли и действия, его герой скорее тяготеет к Кальвину. На это указывают лексические и образные параллели: спокойствие духа, закапывание в землю (этот мотив можно счесть уникальным). Влиятельность трактовки Лютера также нельзя недооценивать (особенно пример с делами Христа и

adultery <…>. That is what we call an indictment of the deed. The bishop’s judgment follows. It becomes an indictment of the law which declares, etc. There is no need to run about for a trial; there is no need to run about gathering witnesses” [18, p. 359].

24 “If you cannot accuse a person, and if his work is not known to you nor shouted through the streets, then witnesses come. Through them come his activities. In this way works follow that person to his judgments”; “After all, Paul sets up this entire epistle that Timothy may know how to conduct himself in the church. <…> Therefore we must treat the passage in such a way that it relates to giving a bishop information” [18, p. 359, 360]. В контексте «Гамлета» встает лишь вопрос: к кому обращаться доброму христианину там, где главой церкви является сам тайный преступник?

этико-юридическое обоснование осуждения грешника), она требует дальнейшего изучения.

Мы вновь, как в случае с «игрой» и «святостью»[25] [1], приходим к выводу, что при переизданиях и новых переводах «Гамлета» в рассмотренном месте нужно исходить из «подлинного и полного» текста кварто 1604 г., сопровождая спорное слово подробным комментарием (long note), каковым может служить данное исследование. Это никоим образом не обесценивает текст посмертного фолио, имеющий неоспоримое и исключительное значение для шекспироведения во многих отношениях, но заставляет нас всякий раз с вниманием относиться к прижизненным изданиям и учитывать их в вызывающих сомнения, семантически трудных случаях. Наши изыскания особым образом вписываются в предложенную Л. Эрне метафорическую оппозицию «католического» и «протестантского» редактирования [4, p. 312][26] и подтверждают оценку роли «цифровой революции» в росте научной «авторитетности» оригинальных ренессансных текстов, включая «ранние кварто и фолио» [7, p. 130]. Цифровизация в действительности делает эти тексты максимально доступными для тщательного изучения независимо от географических и иных границ.

25 sanctity — sanitie (II, 2, 207) [20, p. 253]; gamgiuing — gain-giuing (V, 2, 194) [20, p. 447].

26 “It is useful to think of the opposed editorial trends as ‘Catholic’ and ‘Protestant’ editing. ‘Catholic’ editing believes that editorial tradition leads us to a fuller understanding of the text, whereas ‘Protestant’ editing holds that we need to revert to the text in its original purity, without the accretions of century-old tradition”.

Список литературы

Исследования

1 *Микеладзе Н.Э.* Гамлет и игра (комментарий к двум словам в пьесе «Гамлет»: кварто vs фолио) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 4. С. 47–52. https://doi.org/10.31857/S1605788024040056

2 *Andrews Jonh F.* The Text of the Everyman Shakespeare // *Shakespeare W.* Hamlet / ed. Jonh F. Andrews. London: Everyman. J.M. Dent; Vermount: C.E. Tuttle, 1993. P. xxxi–lxxiii.

3 *Edwards Philip.* Introduction // Hamlet, Prince of Denmark. Updated edition / ed. by Ph. Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 1–71. (The New Cambridge Shakespeare)

4 *Erne Lukas C.* Emendation and the Editorial Reconfiguration of Shakespeare // Shakespeare and Textual Studies / ed. by S. Massai, M.J. Kidnie. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 300–314.

5 *Gribben Crawford.* Calvin and Calvinism in early modern England, Scotland and Ireland // John Calvin in context / ed. R.W. Holder. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 383–390.

6 *Jenkins Harold.* Introduction // *Shakespeare W.* Hamlet / ed. by Harold Jenkins. London; New York, 1982. P. 1–159. (The Arden Shakespeare, 2nd ser.)

7 *Marcus Leah S.* Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton. London; New York: Routledge, 1996. xii+268 p.

8 *Shaheen Naseeb.* Biblical References in Shakespeare's Plays. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 2002. 879 p.

9 *Thompson A., Taylor N.* Introduction // *Shakespeare W.* Hamlet / ed. by Ann Thompson, Neil Taylor. London: Cengage Learning, 2006. P. 1–137. (The Arden Shakespeare, 3d ser.)

10 *Toplady Augustus M.* Historic Proof of the Doctrinal Calvinism of the Church of England: in 2 vols. London: Printed for George Keith in Gracechurch str., 1774. Vol. 2. P. 367–788.

11 *Wileman William.* John Calvin: His Life, His Teaching and His Influence. London: Robert Banks & Son, n. d. [1909]. 147 p.

Источники

12 *Кальвин Жан.* Толкования на Первое и Второе послания Тимофею, Послание к Титу, Послание к Колоссянам, Послание к Филимону / пер. с лат. И.В. Мамсурова. Минск: Полиграфкомбинат им. Я. Коласа, 2013. 352 с.

13 *Фома Аквинский.* Сумма теологии. Киев: Эльга, Ника-Центр, 2003. Ч. 1: Вопросы 44–74 / пер. С. Еремеева. 336 с.

14 *Шекспир У.* «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. М.: Интербук, 1994. 672 с.

15 *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 6. 687 с.

16 *Calvin John.* Commentaries on the Epistles to Timothy, Titus, and Philemon. Trans. from the original Latin, by the rev. William Pringle. Edinbourgh: Printed for the Calvin Translations Society, 1856. 398 p.

17 Geneva Bible 1560/1599 With Original Geneva Footnotes of both the 1560 and 1599 versions. URL: http://www.genevabible.org/Geneva.html (дата обращения: 04.02.2025).

18 *Luther Martin.* Lectures on 1 Timothy // Luther's works. Saint-Louis (Missouri): Concordia Publishing House, 1973. Vol. 28: Commentaries on 1 Corinthians 7, 1 Corinthians 15; Lectures on 1 Timothy / ed. Hilton C. Oswald. P. 315–384.

19 Oxford English Dictionary (OED). Oxford University Press, 2025. URL: https://www.oed.com (дата обращения: 04.02.2025).

20 *Shakespeare William.* Hamlet / ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. London: Cengage Learning, 2006. xxii+613 p. (The Arden Shakespeare, 3^{d} ser.)

21 *Shakespeare William.* Hamlet / ed. by Jonh F. Andrews. London: Everyman. J.M. Dent, Vermount: C.E. Tuttle, 1993. lxxiii+370 p.

22 *Shakespeare William.* The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke // The First Folio of Shakespeare / prep. by C. Hinman. New York; London: W.W. Norton & Company, 1996. P. 760–790.

23 *Shakespeare William.* The Tragedy of Hamlet Prince of Denmarke. At London: Printed for Iohn Smethwicke, and are to be sold at his shoppe in Saint Dunstons Church yeard in Fleetstreet. Vnder the Diall, 1611. [104] p. Folger Digital Image Collection. STC 22277.

24 *Shake-speare William.* The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. As It hath beene Diuerse Times Acted by His Highnesse Seruants in the Cittie of London: As also in the Two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and Else-where (First Quarto). London: Printed [by Valentine Simmes] for N[icholas] L[ing] and Iohn Trundell, 1603. 78 p.

25 *Shakespeare William.* The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmarke. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect coppie (Second Quarto). London: printed by I.R. [James Roberts] for N.L. [Nicholas Ling] and are to be sold at his shoppe vnder Saint Dunstons Church in Fleetstreet, 1604. [102] p.

References

1 Mikeladze, N.E. “Gamlet i igra (kommentarii k dvum slovam v piese ʿGamlet’: kvarto vs folio)” [“Hamlet and Ludi (Commentary on Two Words in ʿHamlet’: Quarto vs Folio)”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka*, vol. 83, no. 4, 2024, pp. 47–52. https://doi.org/10.31857/S1605788024040056 (In Russ.)

2 Andrews, Jonh F. “The Text of the Everyman Shakespeare.” Shakespeare, William. *Hamlet*, ed. Jonh F. Andrews. London, Vermount, Everyman. J.M. Dent, C.E. Tuttle. 1993, pp. xxxi–lxxiii. (In English)

3 Edwards, Philip. “Introduction.” *Hamlet, Prince of Denmark. Updated edition*, ed. by Ph. Edwards. Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 1–71. (The New Cambridge Shakespeare) (In English)

4 Erne, Lukas C. “Emendation and the Editorial Reconfiguration of Shakespeare.” Massai, Sonia, and Margaret J. Kidnie, editors. *Shakespeare and Textual Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 300–314. (In English)

5 Gribben, Crawford. “Calvin and Calvinism in early modern England, Scotland and Ireland.” Holder, R. Ward, editor. *John Calvin in Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 383–390. (In English)

6 Jenkins, Harold. “Introduction.” Shakespeare, William. *Hamlet*, ed. by Harold Jenkins. London, New York, Methuen, 1982, pp. 1–159. (The Arden Shakespeare, 2nd ser.) (In English)

7 Marcus, Leah S. *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*. London, New York, Routledge, 1996. xii+268 p. (In English)

8 Shaheen, Naseeb. *Biblical References in Shakespeare’s Plays*. Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Presses, 2002. 879 p. (In English)

9 Thompson, Ann, and Neil Taylor. “Introduction.” Shakespeare, William. *Hamlet*, ed. by Ann Thompson, Neil Taylor. London, Cengage Learning, 2006, pp. 1–137. (The Arden Shakespeare, 3d ser.) (In English)

10 Toplady, Augustus M. *Historic Proof of the Doctrinal Calvinism of the Church of England: in 2 vols.*, vol. 2. London, Printed for George Keith in Gracechurch str., 1774, pp. 367–788. (In English)

11 Wileman, William. *John Calvin: His Life, His Teaching and His Influence*. London, Robert Banks & Son, n. d. [1909]. 147 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MQMLAW
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)5

«ЭПИТАФИЯ КОТУ» (1558) ДЮ БЕЛЛЕ И ЕЕ МЕСТО В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

© 2025 г. Т.Г. Юрченко
Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 11 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 сентября 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-28-47

Аннотация: «Эпитафия коту» (1558) Жоашена Дю Белле рассматривается в статье с точки зрения своего предмета — в связи с чем затрагивается вопрос об исторической обусловленности появления «кошачьей» темы в европейской недидактической литературе; в контексте истории анималистической эпитафии как жанра, уходящего своими корнями в Античность, и, наконец, в аспекте эволюции художественного стиля Дю Белле. Появление кошки как поэтической темы, связанное с интересом к животному самому по себе, происходит на фоне утверждающегося в XIV–XVI вв. нового, неутилитарного отношения к животным: их начинают заводить как компаньонов, ради общения. «Кошачья» тема не случайно находит свое воплощение в жанре эпитафии: этот жанр со времен Античности освоил тему животных и переживал свой расцвет во Франции середины XVI в. Будучи одним из первых обращений европейской лирической поэзии к теме кошки и отмеченная в духе позднего Дю Белле непосредственностью выраженного в ней чувства, «Эпитафия коту» стоит у истоков «кошачьей» литературы Нового времени.

Ключевые слова: анималистическая эпитафия, блазон, неолатинская поэзия, эпоха гуманизма, животные в поэзии, кошка в литературе.

Информация об авторе: Татьяна Генриховна Юрченко — старший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-5560-494X

E-mail: yurchenko2003@mail.ru

Для цитирования: *Юрченко Т.Г.* «Эпитафия коту» (1558) Дю Белле и ее место в литературной традиции // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 28–47.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-28-47

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

DU BELLAY'S «ÉPITAPHE D'UN CHAT» (1558) AND ITS PLACE IN LITERARY TRADITION

© 2025. Tatiana G. Yurchenko

Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia

Received: April 11, 2025
Approved after reviewing: September 02, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The article analyzes Du Bellay's «Épitaphe d'un chat» (1558), firstly, from the point of view of its subject — the cat itself, more precisely — its appearence as a theme in European non-didactic literature; secondly, in the context of the centuries-old tradition of animalistic epitaph, and, at last, in terms of artistic features of the late Du Bellay style. The appearance of the cat as an animal in itself as a poetic theme was due to the cat's final domestication, which occurred against the backdrop of the new non-utilitarian attitude towards animals that developed in the 14th–16th centuries: they began to be kept for the sake of companionship. It is no coincidence that the cat theme finds its embodiment in the genre of epitaph: the genre has mastered the theme of animals since ancient times and flourished in France in the mid-16th century. Being one of the first European lyric poems to address the theme of the cat and marked in the manner of the late Du Bellay by the immediacy of the feeling expressed in it, «Épitaphe d'un chat» stands at the origins of modern literature about cats.

Keywords: animalistic epitaph, blazon, Neo-latin poetry, era of humanism, animals in poetry, cat in literature.

Information about the author: Tatiana G. Yurchenko, Senior Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Ave., 51/21, 117418 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-5560-494X

E-mail: yurchenko2003@mail.ru

For citation: Yurchenko, T.G. "Du Bellay's 'Épitaphe d'un chat' (1558) and Its Place in Literary Tradition." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 28–47. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-28-47

«Эпитафия коту» (*Épitaphe d'un chat*) была впервые опубликована в сборнике Жоашена Дю Белле «Сельские игры и другие поэтические произведения» (*Divers jeux rustiques, et autres oeuvres poétiques*), который вышел в Париже в 1558 г. и объединил произведения, написанные в Риме, где с 1553 г. по 1557 г. Дю Белле находился при папском дворе в штате французского посланника — своего дяди кардинала Жана Дю Белле. Наряду с некоторыми другими текстами Дю Белле «Эпитафия коту» была включена в приписываемое Фонтенелю пятитомное издание — «Собрание Барбена» (*Le recueil Barbin*, 1692), первую настоящую антологию французской поэзии, объединившую лучшие произведения галльской музы, причем Дю Белле за «легкость» (facilité), «изобилие» (abondance) и «сладость» (douceur) своего стиля был назван здесь «французским Катуллом» (см.: [7, p. 161]).

«Эпитафия коту» и позднее оценивалась как «лучшее стихотворение о животном в поэзии XVI в. и, вероятно, лучшее во всей французской литературе» [15, p. 59]. Примечательна «Эпитафия коту», однако, не только своими художественными достоинствами, но и тем, что она — одно из первых произведений на «кошачью» тему в европейской недидактической литературе.

Кошка, конечно, встречалась в словесности и ранее, прежде всего в басне, где образ животного имел прикладное значение, а главными были мораль и этика; представлена она и в средневековых бестиариях, которые, сохраняя моралистическую направленность, аккумулировали сведения из произведений разных авторов (о кошке, в частности, — из сочинения «О природе животных» Элиана, опиравшегося в свою очередь на «Историю» Геродота) и содержали некоторые наблюдения над поведением

животных, в ряде случаев дополненные символической интерпретацией в русле христианской традиции. В целом, однако, восприятие окружающего мира долгие века — от Эзопа до Марии Французской, как пишет современный исследователь, — оставалось неизменным: он дан человеку для извлечения уроков: "Omnis mundi creatura / quasi liber et picture / nobis est et speculum"[1], по формуле французского поэта Алана Лилльского (XII в.) (см.: [9, p. 42–43]). Постепенно положение начинает меняться. Пройдет еще четыре столетия — и с критикой взгляда на животных как на знаки человеческой реальности, с критикой «глупости обычных человеческих суждений о животных» — убежденности в том, что «ту телесную форму, которую дала им природа, она в большинстве случаев назначила лишь для того, чтобы люди по ней могли предсказывать будущее» [30, с. 129], выступит Монтень. «Нужно признать, — пишет он, — равенство между нами и животными: у нас есть некоторое понимание их движений и чувств, и примерно в такой же степени животные понимают нас. Они ласкаются к нам, угрожают нам, требуют от нас; то же самое проделываем и мы с ними» [30, с. 129].

Определяющую роль в литературной судьбе кошки сыграло ее превращение в XIV–XVI вв. из существа, вызывавшего прежде настороженное отношение (обусловленное отчасти и тем, что, в отличие от собаки, упомянутой в Библии 37 раз, кошка встречается лишь однажды в ветхозаветной девтероканонической Книге Баруха (6: 21) [6, p. 2]), а то и жестоко преследуемого (например, в XIII в. при папе Григории IX), — в домашнего питомца в современном смысле: животного, которого заводят ради общения, испытывая к нему привязанность и сочувствие (*фр.* — animal de compagnie, *англ.* — pet[2]). И если раньше кошка была допущена в дом средневекового человека исключительно для борьбы с грызунами и не считалась собственно домашним животным (ее не кормили)[3] [19, p. 11, 116], то теперь происходит сдвиг в сторону общения: кошка становится компаньоном и окружается

1 Все творения мира для нас — книга, картина и зеркало (*лат.*).

2 Слово "*pet*" фиксируется в Оксфордском словаре английского языка с 1539 г.

3 Исидор Севильский возводил этимологию слова «кошка» к ее способности ловить мышей, т. е. кошка определялась через свою службу человеку: «Кошка (musio) названа так потому, что враждебна мышам (muribus). В народе прозывается *cattus* — от *captura* (ловли)» [29, с. 273].

заботой[4]. Считается, что кошка была окончательно одомашнена в Европе лишь в XVI в. [6, p. 1–2].

Наиболее раннее известное появление кошки в лирической поэзии датируется IX в. Но случай здесь особый: анонимный текст без названия, вместе с другими стихотворениями на древнеирландском языке, был обнаружен на полях латинской рукописи, хранящейся в монастыре св. Павла в Каринтии (Южная Австрия), и опубликован в начале XX в. Условное название произведения — «Пангур Бан», по имени кота (bán — «белый») [42]. Автор — ирландский монах, один из тех, которые, спасаясь от норманнов и покидая родину, искали приют в монастырях Европы. В стихотворении речь идет о том, как дружно живут монах и его кот, занятые каждый своим делом: монах — интеллектуальными трудами, кот — ловлей мышей. Кошка — единственное животное, которому как мышелову был разрешен доступ в монастыри, — собственно об этом и стихотворение.

В позднее Средневековье маленькие собачки, позднее — кошки в качестве домашних питомцев были исключительной принадлежностью клириков и знатных дам, а с раннего Возрождения домашнее животное начинает ассоциироваться с личностью ученого гуманиста [26, p. 15]. Примером в этом смысле стал Петрарка — апологет уединенного размышления, идеальными спутниками которого были сопровождавшие его в прогулках в Воклюзе столь любимые им собаки — о них он пишет в своих «Стихотворных посланиях» (см.: [26, p. 122–133]).

О кошках у Петрарки ничего нет, но в манускрипте «Канцоньере и Триумфов» Петрарки второй половины XV в. (Paris, Bibliothèque Nationale, MS Ital. 545) имеется иллюстрация флорентийского миниатюриста Франческо ди Антонио дель Кьерико (1433–1484), на которой изображен Петрарка в кабинете за работой с кошкой на переднем плане (в 1974 г., в год 600-летия смерти поэта, в Италии была выпущена почтовая марка, на которой воспроизведена эта миниатюра), а с XVI в. в последнем доме поэта в Аркве, небольшом городке на севере Италии, путешественникам среди других мемориальных вещей показывают мумию кошки, якобы принадлежавшей Петрарке. Об этом говорится в отчете французского путешественника Николя

4 Это относится в первую очередь именно к кошкам, потому что маленьких («мелитских») собачек, бесполезных с утилитарной точки зрения, держали еще в Античности (см.: [3, с. 152]).

Одебера (Nicholas Audebert) (London, British Library, Lansdowne MS 720), посетившего дом поэта в 1575 г.; есть также свидетельства, опубликованные в 1617 г. и 1623 г. (см.: [18]). В 1635 г. итальянский епископ и историк Джакомо Томасини представил рисунок мумии на пьедестале с надписью "Petrarchae Murilega"[5] и привел текст выгравированной латинской эпитафии, сочиненной итальянским поэтом Антонио Кверенги (Querenghi A., 1546–1633). Десятистрочная эпитафия написана от имени кошки, которая, в частности, утверждает, что главная страсть поэта — это она: "Maximus ignis ego, Laura secundus erat" («Я — величайший огонь, Лаура — вторая») [44, p. 144–145]. С XVII в. мумия кошки находится под стеклом в нише библиотеки Петрарки. Была у поэта кошка или нет — доподлинно неизвестно, но появление ее мумии в доме Петрарки вполне в духе времени.

Встреча «кошачьей» темы с эпитафией также в известной степени оказалась предопределена: это был жанр, давно освоивший тему животных — во-первых, а во-вторых — весьма популярный во Франции середины XVI в. (у одного Ронсара — 53 эпитафии на французском языке и три — на латинском [22, p. 10]).

Традиция поэтического отклика на смерть животных к моменту появления произведения Дю Белле существовала уже около двадцати веков. Самые ранние образцы жанра сохранила «Антология греческой эпиграммы», составленная около 1300 г. Максимом Планудом на основе «Палатинской антологии» X в. Константина Кефалы[6].

Основоположницей жанра анималистической эпитафии считается Анита из Тегеи (IV–III в. до н. э.), автор надгробных эпиграмм, посвященных щенку, погибшему от укуса ядовитой змеи, петуху, кузнечику с цикадой, дельфину, боевому коню. Цикад, кузнечиков, сверчков греки держали в домах ради их пения, поэтому эпитафии этим насекомым разных авторов еще несколько раз встречаются в антологии. Есть эпитафии и другим животным. В трех довольно поздних эпитафиях VI в. — Агафия Схоластика и Дамохарида Грамматика — появляется и кошка, но не как оплакиваемое существо (она еще не была домашней), а как погубительница куропа-

5 Кошка (*ср.-век. лат.*).

6 Напомним, что эпитафия — «надгробная надпись», в Античности являлась одной из разновидностей эпиграммы — собственно «надписи». В «Палатинской антологии» эпитафии (не только и не столько животным) собраны в VII книге.

ток. В целом греческие эпиграммы на смерть животных носят шуточно-пародийный характер; сочувствием отмечены лишь эпиграммы Аниты (см.: [11, S. 57]).

Традиция анималистической эпитафии нашла продолжение в римской литературе, давшей самый известный, вызвавший в дальнейшем множество подражаний образец жанра — стихотворение Катулла под условным названием «На смерть воробья Лесбии». Пародирующее ритуальный плач [2, с. 214] и написанное 11-сложным фалекиевым размером произведение Катулла далеко отстоит от элегических дистихов древнегреческих эпиграмм на смерть животных: это, по сути, ироничная элегия, хотя и проникнутая сочувствием, но скорее к Лесбии, чем к воробышку.

Подражавший Катуллу Овидий еще более отходит от древнегреческого жанра: оплакивая попугая своей возлюбленной — «На смерть попугая Коринны» (Любовные элегии, II, 6), он обращается к “laudatio funebris” [11, S. 73] — надгробной речи, принятой в человеческой практике, в которой прославляются заслуги и добродетели покойного, выражаются сетования по поводу его смерти и в завершение предлагается утешение — мысль о посмертном блаженстве умершего, в данном случае — в птичьем раю. Эпиграмма на смерть птицы трансформируется у Овидия в полноценную элегию большого стиля (объем произведения — 62 стиха), где в то же время контраст формы и содержания создает определенный комический эффект. Овидию подражал Стаций, оплакивая смерть попугая в своих «Сильвах» (кн. 2, IV).

В памяти потомков останется и шутливая эпиграмма внимательно изучавшего творчество Катулла римского поэта Марциала — о резвой собачке Иссе (De catella Publii), запечатленной на портрете, чтобы, когда придет ее смертный час, о ней сохранилась память; эта эпиграмма станет образцом для множества «собачьих» эпитафий.

Катулл и Марциал, вновь открытые ранним Возрождением, Овидий, а также изданная во Флоренции в 1494 г. «Антология Плануда» стали ориентирами для неолатинских поэтов: Анджело Полициано воспел смерть собачки и коня Медичи, собакам посвящены эпитафии Пьетро Бембо и Лудовико Ариосто, воробью — Иоанна Секунда и Никола Бурбона, целую книгу латинских стихов на смерть собачки Адамаса пишет Юлий Цезарь Скалигер [23, p. 385].

Непосредственные предшественники Дю Белле — французские поэты Клеман Маро и Меллен де Сен-Желе также внесли свой вклад в историю жанра: Маро как автор ироничного подражания Марциалу — эпиграммы «О собаке королевы Элеоноры» (*De la chienne de la royne Eleonor*) (это он познакомил с Марциалом французского читателя [4, с. 1213]), а Сен-Желе как автор «Эпитафии воробью девицы» (*Épitaphe du passereau d'une demoiselle*) и «Эпитафии ласке девицы» (*Épitaphe de la belette d'une demoiselle*) — ассоциации с Катуллом очевидны.

Именно неолатинской поэзии в большей степени, чем греческой антологии, обязана своим расцветом анималистическая эпитафия во Франции середины XVI в., как и жанр эпитафии в целом (см.: [22, p. 89]). При этом место эпитафии среди других жанров не было четко определено. Т. Себилле во «Французском поэтическом искусстве» (1548) в разделе об эпиграмме в скобках указывает, что эпитафия — надгробная эпиграмма [43, p. 104], а в разделе о плаче (complaintes et deplorations) сближает эпитафию с элегией: жалобы и сожаления, пишет он, могут выражаться как в одной, так и в другой форме, а также в эклоге [43, p. 178]. Эпитафии животным, как и посвященные людям, были преимущественно стихотворениями «на заказ»: они писались в качестве подношения покровителю или знатной даме и не выражали истинных чувств, отличаясь тоном шутливым и ироничным.

Дю Белле — автор нескольких анималистических эпитафий, созданных примерно в одно время (вторая половина 1550-х гг.), но весьма разных как по форме, так и по стилю. Широкую известность обрело и вызвало множество подражаний его шутливое двустишие в духе античных эпиграмм, написанное на латинском языке от лица собаки и самим автором переведенное на французский — "Cuiusdam canis" («Некой собаке»): "Latratu fures excepi, mutus amantes: / Sic placui domino, sic placui dominae" (цит. по: [12, p. 65])[7]. Эпитафия вошла в латиноязычный сборник Дю Белле "Poemata" (1558), где была опубликована в разделе "Tumuli" («Гробницы»). Существует также мнение, что текст изначально был написан на французском и затем переведен на латынь [23, p. 388]. Эпитафия Дю Белле является буквальным переводом итальянской эпитафии "Sopra un cane", автор которой — Антон Франческо Граццини (Ласка) [12, p. 65–66].

7 «Лаем встречал воров, / Молчал при любовниках, / Так угодил хозяину, / Так угодил хозяйке» (*лат.*).

Совсем иного плана «Эпитафия воробью мадам Маргариты» (*Épitaphe du passerau de Madame Marguerite*)[8] — в русле идущей от Катулла традиции (двух его стихотворений — о воробье Лесбии и о его смерти) и сближающаяся в этом смысле с эпитафиями Сен-Желе, Иоанна Секунда, Ж.А. де Баифа (на смерть воробья Мелины из сборника «Любовь к Мелине», 1552). Однако у Дю Белле — оригинальный поворот сюжета: Маргарита — строгих правил и не пускает к себе Амура, за что тот мстит ей смертью любимой птички.

Животным посвящены и три из пяти[9] эпитафий, включенных в книгу «Сельские игры»: две — собакам, одна — коту. Что касается эпитафий собакам, то одна из них — «Épitaphe d'un chien» представляет собой отчасти подражание, отчасти перевод эпитафии А. Наваджеро, знатока древнегреческой поэзии, которую тот переводил на латинский. Произведения Наваджеро, исполненные изящества и простоты, ходили по рукам во время пребывания Дю Белле в Италии [8, p. 407].

В «Сельских играх» — 12 переводов из Наваджеро, есть переводы из Бембо и других неолатинских поэтов, также из Овидия и (псевдо-)Вергилия; среди жанров — песни, вилланель, элегии, «поцелуй», эпитафии. Пестрый состав книги, отчасти напоминающий сборники Ронсара 1553–1555 гг. («Книга шалостей», «Роща», «Смесь») — в традициях неолатинских сборников: сильвы, сатура. Как замечал сам поэт в предваряющем книгу обращении «К читателю», это — «разрозненные (бессвязные) стишки» ("ces petites pieces assez mal cousues") [34, p. 4]. Вместе с тем объединяющее начало в книге есть: изданная в том же 1558 г., что и два сборника сонетов — «Сожаления» (*Les Regrets*) и «Древности Рима» (*Les Antiquités de Rome*), она стала «книгой отдохновения» [20, p. 105], где приватное человеческое существо-

8 Мадам Маргарита — Маргарита Французская (1523–1574), дочь короля Франциска I. Стихотворение не было опубликовано при жизни Дю Белле; Шамар полагал, что оно написано до бракосочетания Маргариты с герцогом Савойским в 1559 г. [34, p. 399]. О роли герцогини Савойской в жизни Дю Белле см.: [13].

9 Две другие — шуточная эпитафия аббату Бонне (*Épitaphe de l'abbé Bonnet*) в духе Маро [8, p. 405] и загадочная «Épitaphe d'un Flambeau». А. Шамар связывал эпитафию с событиями 1557 г. в Париже, имеющими конфессиональную подоплеку [34, p. 123], а В.-Л. Сонье, не соглашаясь с ним, полагал, что под «flambeau» имеется в виду проституция [21, p. XLVII–XLIX]. По мнению современной исследовательницы, эта сатирическая эпитафия написана в Риме в конце 1556 г. под влиянием поэмы «Сифилис, или о галльской болезни» (*Syphilis, sive Morbus Gallicus, 1530*) венецианского врача и писателя Джироламо Фракасторо (Fracastoro G., 1478–1553), и "flambeau" — это сифилис (см.: [27]).

вание выступило на первый план, знаменовав поворот Дю Белле к темам и жанрам поэзии школы Маро, критиковавшейся им еще совсем недавно за «неученость» (отсутствие «доктрины») в «Защите и прославлении французского языка» (1549) [8, p. 404–405; 21, p. XLI].

Это обращение Дю Белле к безыскусственности и простоте проявилось, в частности, и в двух его анималистических эпитафиях — «Эпитафии собачке» (*Épitaphe d'un petit chien*) и «Эпитафии коту».

Первая по времени — «Эпитафия собачке», написанная, предположительно, по поводу смерти собаки кардинала Жана д'Авансона, специального королевского посла в Риме; ему посвящены «Сожаления» Дю Белле. Секретарем д'Авансона был подружившийся с Дю Белле во время пребывания его в Риме поэт Оливье де Маньи, который также откликнулся «одой» (таково авторское обозначение) «На смерть собачки» (Sur la mort de petit chien) [39].

Вскоре появится «Эпитафия коту»[10] — теперь уже на смерть собственного кота поэта — Бело. «Кошачьей» эпитафии Дю Белле предшествовали два текста на смерть кошки. В 1548 г. в Италии вышла книга в прозе Ортензио Ландо «Надгробные речи разных авторов на смерть различных животных», в которой от лица разных персон произносятся надгробные речи — ослу, лошади, сове, собаке, петуху, кузнечику и т. д., и, наконец, от лица монны Фьоры — коту [37, p. 26–27]. Несерьезный характер всей книги очевиден. Ландо высмеивает не только чрезмерную похвалу любимым животным, но и возвышенный стиль Петрарки, используя его выражения и образы в несоответствующих ситуациях: подражать сетованиям Петрарки в связи со смертью Лауры — прием, распространенный в бурлескной поэзии того времени [10, p. 494; 23, p. 385].

Некоторую близость к «Эпитафии коту» Дю Белле исследователи (см., например: [24, p. 306]) усматривают в другом произведении — «Канцоне на утрату кошки» (*Canzone nella perdita d'una gatta*, 1555) итальянского поэта Франческо Бекутти, известного как Коппетта [32]. В канцоне объемом в 157 стихов поэт оплакивает любимую кошку, которую называет «нежным ключиком» к своему сердцу. Убитый горем, он предается воспоминаниям о том, как кошка все время была с ним рядом, согревала его и охраняла от

10 Поэтический перевод «Эпитафии коту» см.: [28].

мышей; он описывает ее красоту и благородство, перемежая повествование горестными восклицаниями, и негодует на Юпитера, похитившего кошку, о чем свидетельствуют появившиеся на небе две новые звезды — ее глаза. Опубликованная в коллективном сборнике бурлескной поэзии и отмеченная гиперболизированной эмоциональностью и возвышенной, в духе Петрарки, стилистикой, канцона не может восприниматься слишком серьезно, но грань между серьезным и ироничным здесь весьма зыбка.

Комментируя «Эпитафию коту» Дю Белле, А. Шамар заметил, что не знает более ранних примеров шутливого произведения (badinage) о кошках [34, p. 103]. Назвав эту эпитафию и эпитафию Пелото «изящными безделицами» (jolies bluettes), дающими представление об остроумии Дю Белле, его изысканности и легкой грации [8, p. 404], ученый отнес их к жанру элоги (éloge — «хвала», *фр.*) любимым животным — легкому и непринужденному, восходящему к Античности и получившему развитие у неолатинских поэтов [34, p. 97].

Как элоги определил эпитафии Дю Белле и П. Ломонье, поставивший их в один ряд с произведениями П. Ронсара, Р. Белло, О. де Маньи и заметивший, что, несмотря на свои принципы, все названные поэты продолжают традиции предшественников — Маро и Сен-Желе [14, p. 256].

Сближает эти два текста и В.-Л. Сонье, называющий их блазонами[11] в форме шутливых эпитафий, отмечая при этом, что произведения входят и в другую традицию, известную с Античности, — эпитафии любимым животным [21, p. XLV].

Представляется, однако, что, несмотря на определенное сходство, «Эпитафия маленькой собачке» и «Эпитафия коту» — произведения очень разные. И если про эпитафию собачке посланника можно сказать, что это — изящный блазон, то «Эпитафию коту» назвать только блазоном или только элогой вряд ли возможно, хотя элементы того и другого жанра несомненно присутствуют.

В «Сожалениях», обращаясь, предположительно, к кардиналу Дю Белле и посылая ему в подарок «Эпитафию коту» (Сонет LX), поэт называет свое произведение «маленьким гимном» о «маленьком коте» («d'un

11 Блазон, по Сонье, — «не что иное, как подробное и строго монографическое описание предмета, относимого к органическому миру»; хвалебный или хулительный оттенок вторичен [21, p. XLV].

petit Chat j'ay fait un petit hymne»), прося прощение за то, что для бала его музыка слишком низка («...m'excusez de grace / Si pour le bal ayant la musique trop basse») и он играет простые деревенские танцы — паспье или веселый бранль («Je sonne un passepied, ou quelque branle gay») [35, p. 98]. Слишком «низкая» музыка для «бала» — это, конечно, избранная для гимна тема. Отказываясь от возвышенных тем, в духе гимнов Ронсара, — славословий королю, великим подвигам, мудрости и богатству, Дю Белле поет гимн памяти маленького кота Бело, поэтому и гимн «маленький» — не по объему (ведь он насчитывает 202 стиха и вполне соотносим в этом смысле с другими гимнами Дю Белле), но по своему предмету.

Жанровое обозначение «маленький гимн» появилось незадолго до выхода «Сельских игр». В 1556 г. Р. Белло издал книгу своих переводов од Анакреона с приложением «маленьких гимнов собственного сочинения» ("petites hymnes de son invention") [31], причем так написано только на обложке, в самой же книге раздел назван: «Маленькие сочинения» (*Petites inventions*). Произведения, собранные в этом разделе и вдохновленные Анакреоном, сочетают описательность с лиризмом и посвящены шутливому прославлению бабочки, улитки, вишни и других подобных объектов окружающего мира, в которых поэт, вместе с тем, видит отблеск славы Божьей. Позднее этот жанр назовут гимном-блазоном.

Как бы вступая в диалог с Ронсаром, который только что (в 1555 и в 1556 г.) выпустил две книги своих гимнов, Дю Белле скажет в «Сожалениях» (Сонет IV): "Je me contenteray de simplement escrire / Ce que la passion seulement me fait dire, / Sans rechercher ailleurs plus graves arguments" («Я удовольствуюсь тем, что просто напишу / То, что диктует мне одно лишь чувство, / Не ища других более веских доводов») [35, p. 10]. «Эпитафия коту» и есть такой «простой» в плане выражения чувств (но не формы) рассказ о жизни частной, времяпрепровождении — недаром слово "passetemps" встречается в тексте трижды. Личная эмоциональная вовлеченность определяет характер эпитафии, в которой нет и следа столь присущего многим подобным произведениям ироничного тона[12], но отчетливо проступает

12 Полемизируя с утверждением А. Томаркен о том, что трудно судить об искренности таких произведений, поскольку они слишком вписаны в литературную традицию, в частности имеется в виду и «Эпитафия коту» Дю Белле, К.Ф. Уолкер-Мейкл обоснованно полагает, что в эпитафии Дю Белле нашла выражение искренняя боль утраты [26, p. 152]. Выражение неподдельной печали усматривает в эпитафии и другой исследователь (см.: [15, p. 57]).

изначальная связь жанра с элегией как лирико-поэтической формой плача. По всем законам траурной риторики в «Эпитафии коту» есть вступление, похвала умершему (неразрывно связанная с описанием его достоинств) (laudatio), оплакивание (comploratio) и утешение (consolatio). Это и гимн, и траурная элегия, и блазон, и эпитафия, а еще — предполагающее интимный и доверительный тон послание другу — Маньи, к которому обращается поэт, жалуясь на то, что жизнь ему не мила с тех пор, как не стало его любви и радости — маленького серого кота Бело, и эта утрата столь тяжела, что поэту больно говорить или писать о ней[13]. Доверительный тон вообще присущ позднему Дю Белле: многие сонеты «Сожалений» обращены к друзьям, имея признаки жанра послания.

Описывая свою жизнь с котом — его внешний вид[14], повадки и милые проказы (здесь вступает в свои права блазон[15]), постоянное присутствие подле хозяина[16], поэт вновь проживает счастливые моменты прошлого, и мысль о том, что своими стихами он дарует Бело бессмер-

13 «Maintenaut le vivre me fasche <…> j'ay perdu depuis trois jours / Mon bien, mon plaisir, mes amours: / Et quoy? ô souvenance greve! / A peu que le cueur ne me creve / Quand j'en parle ou quand j'en escris: / C'est Belaud mon petit chat gris» («Теперь жизнь меня раздражает <…> уже три дня, как я потерял / Мое сокровище, мою радость, мою любовь: / Что же? о, тяжелые воспоминания! / Сердце почти готово разорваться / Когда я об этом говорю или пишу: / Бело, моего серого котика» (*фр.*) [34, p. 103–104].

14 «Le plus bel œuvre que nature / Feit onc en matiere de chats <…> Belaud, dont la beauté fut telle, / Qu'elle est digne d'estre immortelle» («Лучшее творение из кошек, / Которое только могла создать природа <…> Бело, красота которого была такой, / Что она заслуживает быть бессмертной») (*фр.*) [34, p. 104].

15 Блазон, развивавшийся во Франции с конца XV в. и переживший с появлением в 1535 г. «Блазона о прекрасном соске» Клемана Маро свое второе рождение в качестве недолго просуществовавшего анатомического блазона, продолжает свою жизнь в литературе в виде блазона, посвященного какому-либо единичному предмету — растению, минералу и, особенно, животному. Рассматривая анималистический блазон как отдельный поджанр, имеющий свои формально-стилистические особенности, французская исследовательница Л. О'Мера отмечает, что поэты отказываются от термина «блазон» как старого, вышедшего из моды и не отвечающего требованиям современной поэзии в пользу терминов «эпиграмма», «эпитафия», «ода», «гимн», «поэма», «похвала» (louange), «энкомий» (см.: [17, p. 118]). Точнее, кажется, было бы сказать, что блазон становится неотъемлемой частью перечисленных жанров — по крайней мере в случае с анималистической эпитафией это обстоит именно так.

16 «Belaud estoit mon cher mignon, / Belaud estoit mon compagnon / A la chambre, au lict, à la table, / Belaud estoit plus accountable /que n'est un petit chien friand» («Бело был моим дорогим крошкой, / Бело был моим компаньоном / В комнате, в постели, за столом, / Бело был общительнее, чем любящая полакомиться собачка») (*фр.*) [34, p. 110].

тие[17], приносит некоторое облегчение и позволяет ему немного пошутить: в выдержанном в «кошачьем» регистре финальном адинатоне[18] поэт уверяет Бело, что тот будет жить до тех пор, пока на земле существует вражда котов и мышей[19], а значит, вечно.

Эпитафии Дю Белле собачке Пелото и коту Бело вызвали новый всплеск интереса к анималистической эпитафии: к жанру обратились П. де Ронсар[20], Ж.А. де Баиф, Р. Белло, Ж. Пассера, однако это были, как и прежде, преимущественно эпитафии собакам. «Кошачья» тема входит в литературу небыстро, развиваясь при этом в двух направлениях: с одной стороны, продолжается бурлескная линия: мадригал «Кто хочет увидеть...» (*Chi di veder desia...*, 1563) Граццини [36, p. 241] — с использованием петраркистской стилистики и аллюзий к «Новой жизни» Данте (см.: [25, p. 192]); эпическая поэма Лопе де Веги «Война котов» (*La Gatomaquia*, 1634) — в стиле пародирующей гомеровский эпос «Батрахомиомахии»; коллективный поэтический сборник «Слезы на смерть кота» (*Lagrime in morte di un gatto*, 1741), изданный в Милане. С другой стороны, появляются произведения, представленные в первую очередь эпитафиями, близкими по духу «Эпитафии коту» Дю Белле, в которых иронический подтекст или вовсе отсутствует, или сводится к минимуму, где глубина подлинного чувства лишь оттеняется легкой иронией (относящейся прежде всего к самому этому чувству). Так, эпитафию в форме сонета «Плач на смерть кошки» (*Plainte sur la mort d'une chate*, 1613) создает Франсуа Мейнар [40, p. 99], «Эпитафию Мату, славнейшему из котов» (*Épitaphe de Matou le plus illustre de chats*, 1617) — Ан-

17 В этом можно усмотреть перекличку с заключительной строкой энкомия Л.Б. Альберти «Пес» (Canis, 1448): «Итак, прощай, мой песик, и живи вечно, как ты заслуживаешь и насколько это в моих силах» (цит. по: [5, с. 156]). Впрочем, идея обретения бессмертия в слове — давняя тема поэзии.

18 Адинатон, или «формула невозможного», — известный с Античности риторический прием или фигура поэтической речи, построенная «на сопоставлении двух частей высказывания таким образом, что возможность одного из называемых (либо подразумеваемых) событий ставится в зависимость от осуществления второго заведомо невозможного события» [1, с. 118]. На адинатон у Дю Белле указал В.-Л. Сонье [33, p. 110].

19 «Belaud, je te promets ma foy / Que tu vivrois, tant que sur terre / Les chats aux rats feront la guerre» («Бело, клянусь тебе, ты будешь жив до тех пор, пока на земле коты и крысы ведут войну») (*фр.*) [34, p. 111].

20 Ронсар, кстати, обогатил французский язык прилагательным «мяукающий» (miauleux), употребив его в котоненавистническом стихотворении «Кот» (Le Chat, 1569): «Le chat cria d'un miauleux effroy» («Кот издал испуганное мяуканье») [16, p. 150].

нибал де л'Ортиг [38, p. 435–444]. На смеси итальянского и латинского языков написана проникнутая печалью эпитафия Чезаре Орсини (1570?–1640?) «Убитой кошке» (*Alla gatta uccisa*, опубл. 1670) [41]. В русле этой второй линии — два сонета Т. Тассо, посвященные кошкам больницы св. Анны в Ферраре, где страдавший душевным расстройством поэт находился с 1579 по 1586 г.: проникнутый высоким лиризмом сонет «Как в океане, темной бурей...» (*Come nell'ocean, s'oscura e 'nfesta...*) и шутливый сонет «с хвостом» «Так размножились кошки...» (*Tanto le gatte son moltiplicate...*). Эта вторая линия имела большое будущее — от Дж. Китса до А.Ч. Суинберна, от Ш. Бодлера до Т.С. Элиота, от У.Б. Йейтса и Р.М. Рильке до В.Ф. Ходасевича и многих других, не говоря уже о прозе. У истоков этой линии — «Эпитафия коту» Дю Белле.

Список литературы

Исследования

1 *Алпатов С.В.* Адинатон: объем понятия в литературоведении и фольклористике // Stephanos. 2017. № 5 (25). С. 118–124.

2 *Гаспаров М.Л.* Примечания // *Гай Валерий Катулл Веронский*. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986. С. 211–290.

3 *Елисеева Л.Г., Андреева Е.Н.* «Здесь теперь я отдыхаю под землей, о хозяин, много потрудившись»: место собаки в жизни древнегреческого ойкоса на материале надгробных надписей // Проблемы истории, филологии, культуры. 2021. № 1. С. 149–163.

4 *Шишмарев В.Ф.* О переводах Клемана Маро. Статья четвертая // Известия Академии наук СССР. VI серия. 1927. Т. 21. Вып. 7. С. 1299–1318.

5 *Юсим М.А.* Похвальное слово собаке Леона Баттисты Альберти // Средние века. 2019. Т. 8, № 1. С. 141–158.

6 *Blair Lindsey Nicole.* Cats and Dogs: The Development of the Household Pet through Symbolic Interpretations and Social Practices in the Middle Ages and Renaissance // Iowa Research Online. Summer 2016. URL: https://ir.uiowa.edu/honors_theses/4 (дата обращения: 15.07.2024).

7 *Buron Emmanuel.* La poésie du XVI[e] siɔcle dans le recueil Barbin // Revue Pratiques et Formes littéraires. 2019. № 16. P. 147–168.

8 *Chamard Henri.* Joachim du Bellay (1520–1560). Lille: Bigot, 1900. 545 p.

9 *Cohen Jeffrey Jerome.* Inventing with Animals in the Middle Ages // Engaging with Nature: Essays on the Natural World in Medieval and Early Modern Europe /

ed. B.A. Hanawalt, L.J. Kiser. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, 2008. P. 39–62.

10 *Fletcher Jefferson Butler*. Ortensio Lando // The Sewanee Review. 1894. Vol. 2. № 4. P. 484–499. URL: https://www.jstor.org/stable/27527823 (дата обращения: 10.02.2025).

11 *Herrlinger Gerhard.* Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung: Mit einem Anhang byzantischer, mittellateinischer und neuhochdeutscher Tierepikedien. Stuttgart: Kohlhammer, 1930. 188 S. (Tübinger Beiträger zur Altertumswissenschaft, t. 8)

12 *Hoggan Yvonne.* Aspects du bilinguisme littéraire chez Du Bellay: Le traitement poétique des themes de l'exil dans les *Poemata* et *Les Regrets* // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1982. T. 44, № 1. P. 65–79.

13 *Landers Elizabeth*. Joachim Du Bellay's Occasional Poetry: The Poetics of Female Patronage (2011) // All Theses and Dissertations (ETDs). 604. URL: https://openscholarship.wustl.edu/etd/604 (дата обращения: 10.02.2025).

14 *Laumonier Paul.* Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire. Paris: Hachette, 1909. 807 p.

15 *Lytton Sells Arthur*. Animal Poetry in French and English Literature and the Greek Tradition. Bloomington: Indiana University Press, 1955. 329 p.

16 *Mellerio Louis.* Lexique de Ronsard, précédé d'une étude sur son vocabulaire, son orthographe et sa syntaxe... / et d'une préf. par M. Petit de Julleville. Paris: E. Plon Nouritt, 1895. 250 p.

17 *O'Meara, Leslie*. Le Blason animalier dans la poésie française du XVI[e] siècle // Bulletin de l'Associatin d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 2001. № 53. P. 118–123.

18 *Reed Susan.* (Not?) Petrarch's Cat. URL: https://blogs.bl.uk/european/2018/12/not-petrarchs-cat.html (дата обращения: 18.01.2025).

19 *Salisbury Joyce E.* The Beast Within. Animals in the Middle Ages. 2[nd] ed. Abingdon: Routledge, 2011. 206 p.

20 *Saulnier Verdun-Louis.* Du Bellay. 4 éd., augm. Paris: Hatier, 1968. 191 p. (Connaissance des lettres; 32)

21 *Saulnier Verdun-Louis.* Introduction // *Du Bellay J.* Divers jeux rustiques. Geneve: Droz, 1947. P. IX–LXV.

22 *Schweinitz Margaret de.* Les épitaphes de Ronsard. Étude historique et littéraire. Paris: Presses universitaires de France, 1925. 230 p.

23 *Toldo Pietro*. Études sur la poésie burlesque française de la Renaissance // Zeitschrift für Romanische Philologie. 1901. Vol. 25. № 1. P. 71–93; № 2. P. 215–229; № 3. P. 257–277; № 4. P. 385–410.

24 *Tomarken Annette H*. The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and Its Antecedents. Princeton: Princeton University Press, 1990. 354 p.

25 *Ura Kazuaki.* La retorica dell'anima solitaria: 3 sonetti di Torquato Tasso // Lingua e letteratura italiana. 2010. Vol. 5. P. 181–194. (Facoltà di Lettere, Università di Tokyo)
26 *Walker-Meikle Kathleen Fiona*. Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions. London: University College, 2013. 288 p.
27 *Wells Margaret B.* Du Bellay and Fracastoro // The Modern Language Review. 1973. Vol. 68. № 4. P. 756–761.

Источники

28 *Дю Белле Ж.* Эпитафия коту / пер. с фр. Т.Г. Юрченко // Литературоведческий журнал. 2013. № 33. С. 279–285.
29 *Исидор Севильский.* Этимологии XII: О животных / пер. и комм. А. Гараджа // Платоновские исследования. 2021. Вып. 15. С. 241–330.
30 *Монтень М.* Опыты. Избранные произведения: в 3 т. / пер. с фр. М.: Голос, 1992. Т. 2. 560 с.
31 [*Belleau Remi*]. Les odes d'Anacréon Téien, poéte grec / trad. de grec en françois, par Remi Belleau: avec quelques petites hymnes de son invention, & autres diverses poésies: ensemble quelques petites hymnes de son invention. Paris: A. Wechel, 1556. 103 p.
32 *Coppetta.* Canzone nella perdita d'una gatta // Il secondo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli, di Matteo Francesi, dell'Aretino, et di diversi autori. Fiorenza: Appresso li Heredi di Bernardo Giunti, 1555. P. 24–26.
33 *Du Bellay Joachim.* Divers jeux rustiques / éd. critique comm. par Verdun L. Saulnier. Geneve: Droz, 1947. 220 p.
34 *Du Bellay Joachim.* Oeuvres poétiques / ed. H. Chamard. Paris: Hachette, 1923. Vol. 5. 414 p.
35 *Du Bellay Joachim.* Oeuvres poétiques / ed. H. Chamard. Paris: Hachette, 1934. Vol. 2. 300 p.
36 *Grazzini Antonfrancesco, detto il Lasca*. Le rime burlesche / per cura di C. Verzone. Firenze: Sansoni, 1882. 681 p.
37 *Lando Ortensio*. Sermoni funebri de vari authori nella morte de diversi animali. In Vinegia appresso Gabriel Giolito De Ferrari, 1548. 36 p.
38 *Lortigue Annibal de.* Les Poémes divers. Chez lean Gesselin, 1617. 455 p.
39 *Magny Olivier de.* Sur la mort d'un petit chien // Oeuvres poétiques / éd. François Rouget. Paris: Champion, 2006. Vol. 2. P. 311–316.
40 *Maynard François.* Les oeuvres. Paris: Augustin Courbé, 1646. 384 p.
41 *Orsini Cesare*. Alla gatta uccisa // Antologia della poesia italiana / curate da F.C. Pellegrini. Livorno: Raffaello Guisti, 1899. P. 624.
42 [Pangur Bán] // Thesaurus Palaeohibernicus: a Collection of Old-Irish Glosses, Scholia Prose and Verse. Cambridge University Press, 1903. Vol. 2. P. 293–294.

43 *Sébillet Thomas.* Art poétique françoys / éd. critique avec une introd. et des notes, publiée par F. Gaiffe. Paris: Cornély, 1910. 254 p.

44 *Tomasinus Jacobus Philippus.* Petrarcha redivivus: integram poetae celeberrimi vitam iconibus aere celatis exhibens: accessit nobilissimae foeminae Laurae brevis historia. Padua: Paolo Frambotta, 1635. 234 p.

References

1 Alpatov, S.V. “Adinaton: ob”em poniatiia v literaturovedenii i fol’kloristike” [“Adynaton: The Scope of the Concept in Literary Studies and Folklore Studies”]. *Stephanos*, no. 5 (25), 2017, pp. 118–124. (In Russ.)

2 Gasparov, M.L. “Primechaniia” [“Notes”]. Gai Valerii, Katull Veronskii. *Kniga stikhotvorenii* [*A Book of Poems*]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 211–290. (In Russ.)

3 Eliseeva, L.G., and E.N. Andreeva. “‘Zdes’ teper’ ia otdykhaiu pod zemlei, o khoziain, mnogo potrudivshis’: mesto sobaki v zhizni drevnegrecheskogo oikosa na materiale nadgrobnykh nadpisei” [“‘Here Now I Rest Underground, oh Master, Having Worked Hard’: The Place of Dog in the Life of Ancient Greek Oikos on the Material of Gavestones”]. *Problemy istorii, filologii, kul’tury*, no. 1, 2021, pp. 149–163. (In Russ.)

4 Shishmarev, V.F. “O perevodakh Klemana Maro. Stat’ia chetvertaia” [“On Translations of Clement Marot. The Forth Article”]. *Izvestiia Akademii nauk SSSR, series 4*, vol. 21, issue 7, 1927, pp. 1299–1318. (In Russ.)

5 Iusim, M.A. “Pokhval’noe slovo sobake Leona Battisty Al’berti” [“Leon Battista Alberti’s Encomiun to the Dog”]. *Srednie veka*, no. 1, vol. 8, 2019, pp. 141–158. (In Russ.)

6 Blair, Lindsey Nicole. “Cats and Dogs: The Development of the Household Pet through Symbolic Interpretations and Social Practices in the Middle Ages and Renaissance.” *Iowa Research Online*. Summer 2016. Available at: https://ir.uiowa.edu/honors_theses/4 (Accessed 15 July 2024). (In English)

7 Buron, Emmanuel. “La poésie du XVI[e] siècle dans le recueil Barbin.” *Revue Pratiques et Formes littéraires*, no. 16, 2019, pp. 147–168. (In French)

8 Chamard, Henri. *Joachim du Bellay* (*1520–1560*). Lille, Bigot, 1900. 545 p. (In French)

9 Cohen, Jeffrey Jerome. “Inventing with Animals in the Middle Ages.” Hanawalt, Barbara A., and Lisa J. Kiser, editors. *Engaging with Nature: Essays on the Natural World in Medieval and Early Modern Europe*. Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2008, pp. 39–62. (In English)

10 Fletcher, Jefferson Butler. “Ortensio Lando.” *The Sewanee Review*, no. 4, vol. 2, 1894, pp. 484–499. Available at: https://www.jstor.org/stable/27527823 (Accessed 10 February 2025). (In English)

11 Herrlinger, Gerhard. *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung: Mit einem Anhang byzantischer, mittellateinischer und neuhochdeutscher Tierepikedien.* Stuttgart, Kohlhammer, 1930. 188 S. (Tübinger Beiträger zur Altertumswissenschaft, t. 8) (In German)

12 Hoggan, Yvonne. “Aspects du bilinguisme littéraire chez Du Bellay: Le traitement poétique des themes de l’exil dans les *Poemata* et *Les Regrets.*” *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, vol. 44, no. 1, 1982, pp. 65–79. (In French)

13 Landers, Elizabeth. “Joachim Du Bellay’s Occasional Poetry: The Poetics of Female Patronage (2011).” *All Theses and Dissertations (ETDs). 604.* Available at:

https://openscholarship.wustl.edu/etd/604 (Accessed 10 February 2025). (In English)

14 Laumonier, Paul. *Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire*. Paris, Hachette, 1909. 807 p. (In French)

15 Lytton Sells, Arthur. *Animal Poetry in French and English Literature and the Greek Tradition.* Bloomington, Indiana University Press, 1955. 329 p. (In English)

16 Mellerio, Louis. *Lexique de Ronsard, précédé d'une étude sur son vocabulaire, son orthographe et sa syntaxe...*, et d'une pref. par Petit de Julleville. Paris, E. Plon Nouritt, 1895. 250 p. (In French)

17 O'Meara, Leslie. "Le Blason animalier dans la poésie française du XVI[e] siècle." *Bulletin de l'Associatin d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, no. 53, 2001, pp. 118–123. (In French)

18 Reed, Susan. *(Not?) Petrarch's Cat.* Available at: https://blogs.bl.uk/european/2018/12/not-petrarchs-cat.html (Accessed 18 January 2025). (In English)

19 Salisbury, Joyce E. *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*. 2nd ed. Abingdon, Routledge, 2011. 206 p. (In English)

20 Saulnier, Verdun-Louis. *Du Bellay*. 4 éd., augm. Paris, Hatier, 1968. 191 p. (Connaissance des lettres; 32) (In French)

21 Saulnier, Verdun-Louis. "Introduction." Du Bellay, Joachim. *Divers jeux rustiques.* Geneve, Droz, 1947, pp. IX–LXV. (In French)

22 Schweinitz, Margaret, de. *Les épitaphes de Ronsard. Étude historique et littéraire*. Paris, Presses universitaires de France, 1925. 230 p. (In French)

23 Toldo, Pietro. "Études sur la poésie burlesque française de la Renaissance." *Zeitschrift für Romanische Philologie*, vol. 25, no. 1, 1901, pp. 71–93; no. 2, pp. 215–229; no. 3, pp. 257–277; no. 4, pp. 385–410. (In French)

24 Tomarken, Annette H. T*he Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and Its Antecedents.* Princeton, Princeton University Press, 1990, 354 p. (In English)

25 Ura, Kazuaki. "La retorica dell'anima solitaria: 3 sonetti di Torquato Tasso." *Lingua e letteratura italiana*, vol. 5, 2010, pp. 181–194. (Facoltà di Lettere, Università di Tokyo) (In Italian)

26 Walker-Meikle, Kathleen Fiona. *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions.* London, University College, 2013. 288 p. (In English)

27 Wells, Margaret B. "Du Bellay and Fracastoro." *The Modern Language Review*, no. 4, vol. 68, 1973, pp. 756–761. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MKBAGS
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)6

ПРОЗАИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ ЖОРЖА ПЕРЕКА «ИСЧЕЗНОВЕНИЕ»: ФАНТАСМАГОРИЯ ФУНКЦИЙ

© 2025 г. В.В. Кириченко
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 20 января 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 апреля 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-48-73

Аннотация: Настоящая работа посвящена вопросу интертекстуальных связей романа Жоржа Перека «Исчезновение». Данное произведение представляет собой сложно устроенный текст, написанный в рамках формального ограничения в виде липограммы буквы «е». В романе содержится множество различных переписываний, цитаций, референций и аллюзий на другие тексты, как прозаические, так и поэтические. Исследование сфокусировано на прозаическом интертексте, который может быть понят как одна из форм фантасмагории в романе Перека, т. е. как общение с призраками предшественников через их литературное наследие. Для реализации поставленной цели были отобраны наиболее значимые случаи интертекстуальной связи для поэтического устройства текста и его тематики: «Узор ковра» Генри Джеймса, «Моби Дик, или Белый кит» Германа Мелвилла, «Заир» Хорхе Луиса Борхеса и «Приключения Артура Гордона Пима» Эдгара Аллана По. Все четыре гипотекста используются Переком на протяжении всего гипертекста для реализации пяти основных функций: инструментальной, экспликативной, сюжетообразующей, эмфатической, образно-эстетической. В итоге роман Перека представляет собой необычный случай тесной взаимосвязи нескольких текстов. Многие интертекстуальные узлы «Исчезновения» оказываются по-новому интерпретированными историями в угоду ведущей проблематики исчезновения Перека.

Ключевые слова: Жорж Перек, фантасмагория, «Исчезновение», интертекстуальность, аллюзии, переписывание, цитирование, литературные связи.

Информация об авторе: Владислав Владимирович Кириченко — кандидат филологических наук, старший преподаватель, департамент иностранных языков, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», наб. канала Грибоедова, д. 123, лит. А, 190068 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-9209-0554

E-mail: kirlimfaul@gmail.com

Для цитирования: *Кириченко В.В.* Прозаический интертекст в романе Жоржа Перека «Исчезновение»: фантасмагория функций // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 48–73. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-48-73

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

PROSE INTERTEXT IN GEORGES PEREC'S NOVEL *LA DISPARITION*: THE PHANTASMAGORY OF FUNCTIONS

© 2025. Vladislav V. Kirichenko
National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia
Received: January 20, 2025
Approved after reviewing: April 25, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The current work is devoted to the issue of intertextual connections of Georges Perec's novel *La Disparition*. This novel is a complex text, written under the conditions of a formal restriction in the form of a lipogram of the letter "e." The work contains many different rewritings, citations, references, and allusions to other texts, both prose and poetry. This study focuses on the prose intertext, which can be understood as one of the forms of phantasmagoria in Perec's novel, i. e. as communication with the ghosts of predecessors through their literary heritage. To achieve this goal, the most significant cases of intertextual connection for the poetic structure of the text and its subject matter were selected: Henry James' *Figure in the Carpet* (the beginning of the novel), Herman Melville's *Moby Dick, or the White Whale* (the beginning and middle of the novel), Jorge Luis Borges' *The Zahir* (middle of the novel), and Edgar Allan Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (end of the novel). All four hypotexts are used by Perec throughout his hypertext to implement five main functions: instrumental, explicative, plot-forming, emphatic, and figurative-aesthetic. As a result, Perec's novel represents an unusual case of close interconnection between several texts. Many intertextual nodes of *La Disparition* turn out to be newly interpreted stories serving the leading problematic of Perec's conception of disappearance.

Keywords: Georges Perec, phantasmagory, *La Disparition*, intertextuality, allusions, rewriting, citations, literary connections.

Information about the author: Vladislav V. Kirichenko, PhD in Philology, Senior Lecturer, National Research University Higher School of Economics, Griboedov Emb., 123A, 190068 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0002-9209-0554

E-mail: kirlimfaul@gmail.com

For citation: Kirichenko, V.V. "Prose Intertext in Georges Perec's Novel *La Disparition*: The Phantasmagory of Functions." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 48–73. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-48-73

Введение

Важность Жоржа Перека для современной литературы обоснована интересом писателей к форме автовымысла (фр. autofiction), которая получила уникальное развитие в текстах Перека. Как писала В.В. Шервашидзе: «У Перека реальность — не столько материал, сколько модель для письма. Главное — не отражение хаоса и не воссоздание болевых точек прошлого или современности, но сотворение языка, позволяющего заговорить миру и “молчащему” субъекту» [8, с. 330].

Художественная специфика прозы Ж. Перека определяется интеграцией формально-игровых методов с детальным изображением реальности, реализуемым посредством стилистической нейтральности, согласно исследованию Н.Т. Пахсарьян [6]. Однако, помимо необычного сочетания фактуального и фикционального, романы Перека обладают и другими особенностями, например нестандартным использованием интертекста и применением формальных ограничений. Интертекстуальность любого текста связана с работой и отношениями с предшественниками, которых можно понимать как «призраков», или «фантомов», прошлого (личного и литературного).

В исследованиях поэтики Перека понятие «фантасмагория» встречается в нескольких смыслах в работах разных критиков: 1) в классическом литературоведческом понимании как нагромождение образов в хаотичном движении[1]; 2) как общение с «призраками» предшественников (исполь-

1 См. первые страницы романа «Исчезновение» (1969), на которых происходит череда сумбурных событий, отражающих события мая 1968 г. [26, p. 268–270].

зование текста других писателей и поэтов)[2]; 3) как автобиографическая маркировка (или автобиографема), отмечающая «призраков прошлого». В частности это исчезнувшие родственники (образы матери и отца), но в более широком смысле — еврейство вообще. Третье определение, понимаемое в психоаналитическом смысле, идущем от исследований З. Фрейда о фантазии (слово «фантазм» буквально возникает в работах Ж. Лакана), встречается в текстах многих исследователей творчества Перека, например в монографии М. Коркоса [9], статьях М. Парэйра [16] и М. Деку [10].

«Исчезновение»

Роман «Исчезновение» (*La Disparition*, 1969) Перека занимает исключительное место в творчестве автора и в истории западной литературы. Контекст его создания тесно связан с деятельностью группы УЛИПО, ставившей своей целью исследование потенциальных возможностей литературы посредством формальных ограничений. Перек сознательно применил липограмму (исключение определенной буквы алфавита) — один из наиболее радикальных приемов УЛИПО — в качестве основного принципа построения текста.

Данный роман, создававшийся в период политической турбулентности 1968–1969 гг., отмечен своеобразным отражением социально-политического фона, хотя и в завуалированной форме. Отголоски «неслучившейся революции» проявляются в аллюзиях и косвенных намеках, пронизывающих ткань повествования. Однако определяющим фактором, повлиявшим на художественную структуру произведения, стало вступление Перека в УЛИПО и его приверженность экспериментальной поэтике. Е.А. Климович отмечала: «Исчезновение (утрата близких, стирание их следов, психологическая травма потери) переходит в пространство литературы не только на содержательном уровне, но и как повествовательный механизм в духе эстетики УЛИПО» [4, с. 11].

Начало произведения, преисполненное хаотического смятения, политических интриг, сражений и убийств, намекает на реальные события, которые были фоном написания романа, особенно те места, где речь идет

2 Особенности фантасмагории можно также наблюдать в патафизическом подходе к письму в творчестве Перека, который наследует определенной традиции, идущей от А. Жарри и Р. Русселя к Б. Виану и А. Роб-Грийе, и пр. Подробнее см. работу: [3].

о Сен-Жюсте, Шарлотте Корде, Жорже Помпиду [26, p. 268–270]. Несмотря на то что Перек пишет роман вдалеке от бунтующего Парижа, в Мулен д'Анде, некоторые его описания как будто бы намекают на студенческие тезисы, направленные против де Голля[3]. Так, маскулинизация имени Шарлотты Корде (у Перека — «Charlot Corday»), которая убила Марата 13 июля 1793 г., напоминает пренебрежительное сокращение имени де Голля, например, такое: «Charlot, des sous!» (пример. перев. «Шарлик, где деньги?!»). Есть, конечно, и более прямые отсылки к парижским событиям: «Par surcroît, Mai fut brûlant: un autobus flamba; l'insolation frappait trois passants sur cinq» [26, p. 268] («Сверх того, май был горячим: один автобус загорелся; солнечные удары доставались трем из пяти прохожих»[4]).

Использование ограничений служило не только упражнением в мастерстве, но и способом расширения границ литературного творчества для Перека. Роман написан без единого употребления буквы «e», наиболее часто встречающейся во французском языке. Этот прием, на первый взгляд абсурдный, стал отправной точкой для создания оригинального и многозначного произведения. Перек, как и многие представители интеллектуальной среды того времени, находился под влиянием формалистских и структуралистских теорий, акцентирующих внимание на форме и структуре произведения. «Исчезновение» является антиподом непереведенного на русский язык текста Перека «Преведения» (*Les Revenentes*, 1972), который, наоборот, полностью построен вокруг гласной буквы «e» — только она используется во всех словах произведения. «Преведения» не случайно отсылают к призракам, которые тонко ощущаются и привносятся самим автором порой в трансформированном виде. В «Исчезновении» слово

3 Перек вероятнее всего знал о том, что происходит в Париже и во всей Франции, хотя бы потому, что любил слушать радио. По крайней мере в романе события из предисловия являются информацией, которую Антон Вуаль слышит по радио (пример будет ниже в тексте статьи).

4 Здесь и далее перевод цитат из романа «Исчезновение» мой. — *В.К.* Существуют два перевода данного текста на русский язык: 1) 2001 — А. Асташонка-Жгировского (псевдоним белорусского писателя и переводчика Алеся Асташонка); 2) 2005 (2017) — В.М. Кислова. Перевод Валерия Михайловича, к сожалению, не подходит для научного анализа из-за необходимого искажения, поскольку он переводил с учетом приема липограммы (он убрал букву «o» в своем переводе). В то же время перевод Асташонка-Жгировского изобилует неточностями, ошибками и буквально выпущенными кусками текста, однако его перевод имен персонажей на русский язык ближе всего к оригиналу, поэтому мы везде переводим сами и даем комментарии, но имена персонажей соответствуют версии Асташонка-Жгировского.

«фантом» буквально не воспроизводится, но есть его английский аналог — “a ghost”[5].

Отсутствие буквы «е» не только создает стилистические трудности, но и влияет на лексический состав, синтаксис и ритм текста. Переку приходится изобретать новые языковые конструкции и избегать часто используемых слов, что приводит к неожиданным стилистическим эффектам. Таким образом, «Исчезновение» Перека представляет собой уникальный образец экспериментальной литературы, демонстрирующий возможности языка и повествования, возникающие при применении формальных ограничений. Роман является не только виртуозным упражнением в лингвистическом мастерстве, но и глубоким философским размышлением о природе языка, памяти и утраты.

Данный текст по жанру является семейным детективом экспериментального образца, в тексте разворачивается сложная и многослойная история, отправной точкой которой становится загадочное исчезновение Антона Вуаля. В ходе расследования, которое ведут его друзья (члены одной семьи), главным образом Амори Консон, раскрывается сеть политических интриг, семейных тайн и мистических событий. Герои сталкиваются с чередой необъяснимых смертей («исчезновений» людей с одинаковой татуировкой) и странных происшествий, погружаясь в атмосферу всеобщей паранойи и неопределенности. Повествование становится своеобразной лингвистической головоломкой, затрудняющей восприятие и порождающей множественные интерпретации, связанные с частым переписыванием (почти половина текста романа посвящена пересказу других текстов).

Отсутствие буквы «е» метафорически отражает утрату, забвение и невозможность выразить «невыразимое», создавая атмосферу тревоги и отчуждения, пронизывающую весь текст. Финал романа остается открытым и неопределенным в отношении того, какая версия событий наиболее верная (в тексте их две). С одной стороны, герои-протагонисты (последний умирает в конце) узнают, что принадлежат проклятому роду древних албанцев, которые вынуждены истреблять собственных детей и не размножаться больше одного ребенка на пару, и все они носят одинаковую татуировку в виде буквы «е» (в этом варианте истина известна — исчез-

5 Данный пример разбирается в работе Марка Парейра [16, p. 144].

новения происходят из-за Бородача, отца и дедушки героев романа), при этом все положительные герои умирают. С другой стороны, в романе есть множество намеков на то, что истина, познанная Вуалем и его последователями, является лишь вариантом, потому что упоминается история про Заир, таинственный артефакт (известный Вуалю), убивающий своих носителей, например, Аугустуса-Трифиодоруса, который не находится в родственных связях с героями-протагонистами, но является лишь приемным отцом Дугласу Клиффорду, одному из членов семьи, которых заставили забыть собственное происхождение во благо их безопасного существования.

Максим Деку в своей интерпретации романа «Исчезновение» выдвигает глубокую и многослойную трактовку. Его концепция «двойного исчезновения» акцентирует внимание на двух взаимосвязанных уровнях повествования: лингвистическом, связанном с отсутствием буквы, и нарративном, отражающем исчезновение персонажей и их идентичностей. Это «двойное исчезновение» становится отправной точкой для «двойного расследования», в котором читатель и герои романа оказываются вовлечены в процесс герменевтического поиска, Деку пишет: «К этому принципу глубины и скрытности смысла Перек добавляет изворотливую демонстративность другого принципа: украденного письма. То есть, согласно объяснениям Дюпена у По: ослепление чрезмерной видимостью. Этот подход Перека становится принципом исчезновения буквы не в смысле послания, а в смысле типографского знака. Перек предупреждает нас об этом посредством переписывания новеллы По (стр. 295–296)[6]» [10, p. 40].

Важным аспектом текста Деку является его интерпретация романа Перека через призму анализа «Украденного письма» (1944) Э.А. По. В этом контексте исчезновение буквы «e» уподобляется украденному письму, которое, будучи на виду, остается незамеченным и тем самым становится ключом к разгадке тайны, как и татуировка в виде буквы «e» для героев Перека[7]. Деку отмечает: «Тем не менее, у Перека расследование направлено

6 Страницы, цитируемые у Деку, совпадают с нашим изданием.

7 Отметим, что в диегетическом мире «Исчезновения» буквально не существует буквы «e», это не просто формальный момент поверхности текста или прием письма, но и особая онтологическая логика романа Перека. Эту татуировку не замечают, потому что не знают, что она вообще является знаком. Это весьма значительное отличие от произведения По, у которого все-таки речь идет о вполне обычном письме, пусть и столь многозначном фаллическом символе власти в знаменитом прочтении Жака Лакана, на которое Деку не

не столько на выявление кражи буквы, настолько очевидной, что трудно не заметить, сколько на расшифровку множества намеков на эту тему, которые, следовательно, следует понимать как мотивы в ковре текста. Механизм украденного письма указывает на два других герменевтических подхода. Первый — это подход персонажей, которые никогда не могут выявить кражу, хотя она совершенно очевидна. Второй проистекает из проблематичного пересечения двух расследований, по поводу буквы и по поводу персонажей: расшифровка намеков на исчезновение “e” может задействовать все интерпретационные способности читателя, заставляя его забросить или скрыть другое, столь же важное, расследование, по поводу персонажей» [10, p. 40]. Деку предлагает рассматривать липограмму Перека как стратегию обхода (косвенного письма по Ф. Лежену [13]), позволяющую приблизиться к невыразимому, оставаясь при этом в рамках художественного текста.

Интертекст «Исчезновения»

В настоящей работе ставится вопрос об устройстве межтекстовых связей романа «Исчезновение» с другими прозаическими произведениями художественной литературы[8]. Таким образом, в оптику анализа попадает второй тип «фантасмагории», который касается взаимоотношений с авторами-предшественниками. Исследования интертекстуальности произведений Перека позволяют лучше понять его поэтику, а также художественную память о разных авторах, значимых для французской литературы XX в. В этом контексте важно упомянуть достижение Рауля Делемазюра, который в рамках написания своего диссертационного исследования создал интертекстуальный корпус-каталог всего творчества Перека [11], который, однако, не учитывает некоторые более сложные переклички, чем буквальное упоминание. Работа Делемазюра позволяет всем желающим углубиться во множественные пересечения текстов Перека с произведениями других авторов для последующего анализа. Однако у Делемазюра только отмечаются, но никак не комментируются пересечения Перека с другими авторами, так-

ссылается, хотя в романе Перека возникает схожая ситуация с идеей власти: тот, кто знает прошлое и значение символа (Бородач), обладает властью на сотворение исчезновения других.

8 Существует значительный пласт поэтических текстов, связанных с данным романом и требующих отдельного анализа. Например, в своем тексте Перек переписывает ряд классических французских стихотворений Бодлера, Малларме, Гюго и Рембо.

же в каталоге не встречаются более сложные переклички, чем буквальные упоминания и откровенные цитирования[9].

При анализе романа «Исчезновение» понятие интертекста используется без дополнительных уточнений [14], поскольку под ним подразумеваются любые формы взаимосвязи двух и более текстов, каждый из которых является гипо- или гипертекстом по отношению к другому (в понимании Ж. Женетта) [12].

Несмотря на то что «каждый текст строится как мозаика цитирований, каждый текст — это приспособление к другим текстам и их трансформация» [5, с. 74], «Исчезновение» Перека радикально сконструировано на различных интертекстуальных узлах. Роман представляет собой детективную историю со множеством коллизий и отступлений, которые насыщаются содержанием текстов других авторов. В случае «Исчезновения» возникает непростая ситуация интертекста, потому что в связи с формальным ограничением появляется необходимость использовать чужие тексты для реализации собственного дискурса и нарратива. По этой причине для анализа произведения в его взаимодействии с сочинениями других авторов нами были выделены наиболее значимые представители из большого перечня отсылок, цитат, аллюзий и переписываний, наличествующих в романе. В работе рассматриваются: «Узор на ковре» (1896) Джеймса, «Моби Дик» (1851) Мелвила, «Заир» (1949) Борхеса, «Приключения Артура Гордона Пима» (1838) По[10].

Данная последовательность обусловлена самим сюжетным развитием «Исчезновения», причем каждый из этих интертекстовых случаев порождает относительно различные нарративные функции. Указанные ав-

9 Так, например, в работе Делемазюра указывается, что в романе «Что это за маленький мопед...» (1966) Перека есть много языковых элементов, взятых из творчества Жарри (слова вроде «gidouille» или «oneille»), однако совершенно упущен момент, что в этом романе есть повторяющийся переписанный кусок текста из рассказа Жарри «Куриная слепота».

10 К сожалению, текстуальная ограниченность данной статьи не позволяет принять во внимание некоторых других авторов, например Томаса Манна с его «Избранником» (1951), который достаточно подробно пересказывается в «Исчезновении», или А.Б. Касареса с «Изобретением Мореля» (1940), или Э.А. По и его «Украденное письмо» (1844). Из исследования были исключены также дополнительные пересечения с реальными авторами, которых Перек делает героями своего текста, например, Хасан Ибн Аббу — это зашифрованное имя Марселя Бенабу, друга писателя и редактора «Исчезновения»; имя персонажа-детектива Алоизиуса Сванна одновременно отсылает к Бертрану Алоизиусу (французскому поэту XIX в., написавшему «Гаспара из Тьмы», 1842) и Шарлю Сванну (герою романов М. Пруста).

торы не исчерпывают прозаические интертекстуальные связи романа, но являются фундаментальными для цельного понимания произведения, т. е. такими, о которых М. Риффатер писал, что их нельзя не замечать по той причине, что они оставляют значительный след в тексте (цит. по: [7, с. 57]). Все четыре рассматриваемых случая интертекста представляют собой классический «клинамен» в блумовском смысле слова[11] (не стоит путать с риторическим «клинаменом», который тоже имеет место в романе Перека[12]). Клинамен в принципе является самой распространенный формой интертекста у большинства авторов. По Блуму, «клинамен» репрезентирует форму взаимоотношения в рамках поэтического влияния, когда новый автор специально не доносит предшественника, перечитывая его на свой лад [1, с. 18, 23–42]. Несмотря на то что «клинамен» — достаточно распространенная форма интертекста, необходимо отмечать отличия и отклонения нового автора от предыдущих, потому что именно через них раскрывается своеобразие литературного изобретения.

«Исчезновение» и «Узор на ковре»

Одним из первых интертекстуальных узлов романа является связь первой главы «Исчезновения» с произведением «Узор на ковре» («Узор ковра», 1896) американского теоретика литературы и писателя Генри Джеймса. Центральный образ данного рассказа представляет собой «узор ковра»,

11 Отметим, что так обстоит дело только в данном романе. В творчестве Перека встречаются и другие формы «влияния». Например, в отношениях с текстами Роб-Грийе у Перека возникает откровенный «кеносис», потому Перек максимально старается не замечать влияние этого писателя, но у него не получается. Далее, поскольку Перек никогда ни с кем нигде не спорит и не цитирует в ироническом ключе, у него практически нет «тессеры», она встречается, например, в контексте романа «Человек, который спит» (1967), который вступает в отношения влияния с «Тошнотой» (1938) Ж.-П. Сартра — Перек пытается дать свою версию «тошноты» как «головокружения» от бесконечного движения, которая является формальным антитезисом Сартру. «Аскесис» и «Апофадрес» никогда не встречаются у Перека (он никогда не ставил себя в подобные поэтологические позиции), однако есть случаи «аймонизации» с Мишелем Лейрисом и Робером Антельмом, которые заслуживают отдельного изучения.

12 Например, в «Исчезновении» используется много приемов для замещения буквы «е», однако есть случаи, когда Перек допускает буквально ошибочное написание слова, так в 20-й главе обстоит ситуация со словом «мигрень», которая и по-французски, и по-английски пишется «migraine», но в тексте Перека встречается в некорректной форме «migrain», которая в целом понятна, но является риторическим клинаменом — нарушением правила приема через разрушение нормы литературного языка. Таких случаев в данном тексте очень мало.

метафору, к которой обращается повествователь для обозначения великого писателя Верекера, поскольку его творчество строится на идее единого замысла [20]. Данная метафора, будучи кристаллизованной в тексте, является более распространенной в творчестве Джеймса, у которого в предисловиях романов часто встречаются образы различных волокон, сплетений, ткани (текста) и т. п. В «Исчезновении» данный интертекстуальный узел возникает в первой главе не случайно, он определенным образом фундирует замысел французского писателя. Этот замысел состоит в том, чтобы показать единство исчезновения в его разных формах. Именно поэтому ковер оказывается первой деталью, которая задает проблематику исчезновения, он же сводит с ума Антона Вуаля:

> Il coupa la radio. Il s'accroupit un sur son tapis, prit son inspiration, fit cinq ou six tractions, mais il fatigua trop tôt, s'assit, fourbu, fixant d'un air las l'intrigant croquis qui apparaissait ou disparaissait sur l'aubusson suivant la façon dont s'organisait la vision: ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir [26, p. 272] (Он выключил радио. Присел на свой ковер, испытал вдохновение, отжался пять или шесть раз, но устал слишком быстро, сел разбитый до изнеможения и с уставшим видом уставился на интригующий его рисунок, который появлялся или исчезал на обюссонском ковре в зависимости от того, как перемещался его взгляд. Так, иногда (*перед ним возникал*) не полностью замкнутый круг, заканчивающийся горизонтальной чертой: словно большая буква «G», увиденная в зеркало).

В этом отрывке изображено начало безумия Вуаля, которое связано с фиксацией на определенном образе ковра. Связь с рассказом Джеймса явно представлена, поскольку сравнивается смысл повествования со скрытым образом, недоступным читателю, но при этом обрисованным жирным намеком в виде последующего описания буквы «e» (отзеркаленная «G»).

В этом месте читатель впервые встречается со множеством мотивов, символов и описаний, которые артикулируют концепцию исчезновения в романе (различные намеки на букву «e»). Например, это одно из первых мест, где нарратор сомневается в подсчетах между цифрами «пять» и «шесть» (намек на номер буквы «e» во французском алфавите). Это для-

щееся колебание между цифрами дополнительно поддерживает неуверенность читателя в интерпретациях героев произведения, создает эффект ненадежного повествователя.

Колеблющийся образ-узор, меняющийся на ковре, становится похож то на букву «е», то на «нечто белое на белом фоне, возникающее из кристального тумана...» («blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin»[13]), то на «примерный рисунок под тремя прямыми линиями» («sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif»), то на «тяжелый полет шмеля[14], который несет на своей черной груди несколько частиц чего-то белого, похожего на лилию» («bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial») [26, p. 272]. Стоит отметить факт актуального смешения у Вуаля идей, почерпнутых им к моменту речи из поэтических произведений (третий узор по счету является фразой из перековской переделки стихотворения Рембо «Гласные» и др.), и языковых явлений, коррелирующих с мотивами белого, в частности с поэтической «лилией».

В итоге можно видеть, что интертекстуальная связь с произведением Генри Джеймса оказывается отправной точкой для начала романа, поскольку помогает продемонстрировать читателю метафорическим путем авторскую концепцию своего произведения. Этот прием проявляется на протяжении текста Перека. Автор сохраняет изначальную идею выражения «Figure in the Carpet» в ее двусмысленном значении, когда можно трактовать «figure» как узор/образ и как персонажа. Главные герои «Исчезновения» — это своего рода «фигуры», не обладающие самостью друг без друга и теряющиеся, словно изменчивый узор на ковре, в собственных сериях исчезновений. Именно на таких примерах из текста Перека заметно, что интертекстуальность является особой формой чтения текстов, влияющей на их интерпретацию и противостоящей чтению линейному [17, p. 4–5]. Имеется в виду, что Перек активно перепрочитывает других авторов и реконтекстуализирует их творчество внутри своего вымышленного нарратива. В данном случае перед нами вполне привычный клинамен Блума, поскольк-

13 Удаленная отсылка на конец романа Э.А. По про Артура Гордона Пима.

14 Отметим, что слово «bourdon» — один из множества намеков Перека на утраченную букву «е», потому что это слово означает не только «шмеля», но и «типографический пропуск в наборе».

ку совершается одновременное перепрочитывание и недонесение: Перек не продолжает идеи Джеймса, но встраивает его теоретический образ в свою концепцию исчезновения.

«Исчезновение» и «Моби Дик»

Следующим анализируемым интертекстом является связь «Исчезновения» с Германом Мелвиллом и его романом «Моби Дик, или Белый кит». Мелвилл был одним из любимейших писателей Перека, а потому это один из наиболее частых гипотекстов во многих произведениях автора.

Впервые этот интертекстуальный узел возникает в тот момент, когда Антон Вуаль сходит с ума, рассматривая узоры ковра. Те самые образы белого и намеки на букву «e» перерастают в откровенные галлюцинации, которые герой пытается объяснить, а также вспомнить изначальный образ с помощью комбинаций абстрактных слов, каждое из которых означает не совсем то, что хочет на самом деле сказать Вуаль. Он подбирает, комбинирует слова, но они звучат как будто неправильно (потому что это синонимы слов с буквой «e»):

> un mort, un voyou, un auto-portrait; / un bouvillon, un faucon niais, un oisillon couvant son nid; / un nodus rhumatismal; / un souhait; / ou l'iris malin d'un cachalot colossal, narguant Jonas, clouant Caïn, fascinant Achab: avatars d'un noyau vital dont la divulgation s'affirmait tabou, substituts ambigus tournant sans fin autour d'un savoir, d'un pourvoir aboli qui n'apparaîtrait plus jamais, mais qu'à jamais, s'abrutissant, il voudrait voir surgir [26, p. 273] (мертвец, проходимец, автопортрет / бычок-кастрат, молодой сокол, птичка, высиживающая гнездо / ревматический узел / желание / или злобный глаз колоссального кашалота, посмеивающийся над Ионой, прибивающий Каина, очаровывающий Ахава: аватары жизненного цикла, разглашение которого считалось табу, двусмысленные субституты, бесконечно вращающиеся вокруг некоего знания, исчезнувшей власти, которая более не появится никогда, но только лишь навсегда, уставая до изнеможения, он хотел увидеть, как они возникнут).

Для «Исчезновения» характерны множественные цепочки перечислений, внутри которых происходит наложение различных бытовых и культурных референций, при этом они могут означать не совсем то, чем

кажутся. В этом отрывке частично реализуется метод Р. Русселя, которым вдохновлялся Перек [19; 3]. Метод Русселя состоит в фонетическом сближении и лексической замене внешне подобных друг другу слов — главный прием строится на парономазии или паронимической аттракции, которая достигает масштабов всего текста, встречается у большинства писателей-патафизиков, начиная с А. Жарри и его «merde» — «merdre» (из пьесы про короля Убю). В данном случае у Перека более сложная версия: многие слова, использованные автором, имеют синонимы, содержащие букву «e», именно поэтому мы говорим о том, что Вуаль пытается выговорить «то, что заставляет его молчать» (произнести невозможное). Перек упоминает слово «mort» (мертвый) — с ним соотносится французское «feu» (покойный), «voyou» (проходимец) — «gueux» (нищий), «auto-portrait» (автопортрет) — «me» или «je» (мне, меня, я), — «bouvillon» (бычок-кастрат) — «boeuf» (бык), «nodus» (узел в медицинском смысле) — «noeud» (узел), «souhait» (пожелание) — «voeu» (желание) и т. п.

В отрывке упоминается ветхозаветный пророк из библейской Книги Ионы, в которой, в частности, рассказывается, как Иону проглотила большая рыба за грехи, но Бог спас Иону, вняв его мольбам. В «Исчезновении» также фигурирует зооморфный персонаж, карп Иона, который играет важную роль в истории героя Дугласа Клиффорда. Перек упоминает и Ахава в контексте этого длинного списка перечислений. В этом отрывке Ахав находится рядом с ветхозаветным Каином и Ионой не случайно, они все являются ветхозаветными грешниками, однако интересно то, что, если прочитывать Ахава как мелвилловского героя, тогда неслучайность связи можно обосновать тем, что Ахав связан с Каином жаждой мести, а с Ионой в том смысле, что в обеих историях речь идет о большой рыбе («колоссальном кашалоте»), или «Беломките». Таким образом, можно говорить о двойственном или удвоенном интертексте «Исчезновения» в случае Мелвилла, потому что Перек не только схватывает образы «Моби Дика», но и оригинальный, мелвилловский интертекст с Библией.

Гораздо большее место произведению Мелвилла отводится в дневнике главного героя Антона Вуаля [26, p. 320–323], где представлено краткое изложение содержания «Моби Дика» со множественными изменениями не только в связи с формальным ограничением в романе Перека, но и в контексте проблематики исчезновения. Французский писатель следует логике

оригинала, в том числе упоминает важные детальные моменты, например тот факт, что Ахав обещает дать золотой дублон первому, «кто увидит его врага» [23, p. 322], или еще детальнее — упоминание бледно-белого шрама на лице Ахава, но при этом есть и много добавлений: на корабле Ахава было двадцать шесть моряков (магическое число алфавита у Перека). История из дневника заканчивается так же, как и у Мелвилла: Ахаву не удается отомстить, а его экипаж гибнет, за исключением главного героя.

Описания Вуаля наполнены символической злобой и яростью к «большому белому Кашалоту», «бездонной дыре», «белому оврагу», «Моби Дику». Особенный интерес представляет последняя фраза в дневнике Вуаля, в которой используется излюбленный авторский прием — амфиболия: “Ah Moby Dick! Ah maudit Bic!” («Ах, Моби Дик! Ах, проклятая ручка») [26, p. 323]. Данная интертекстуальная амфиболия заключается в том, что, с одной стороны, эта фраза — замечание самого Вуаля о том, что закончилась шариковая ручка, а с другой — это отсылка к последней фразе самого знаменитого рассказа Мелвилла «Писец Бартлби» (1853): “Ah Bartleby! Ah humanity!” [25]. При этом отсылка весьма осмысленная: Бартлби выступает прототипом самого Вуаля, и между ними имеется ряд сходств, связанных с темой параноидальной фиксации на одном моменте: у Вуаля это предчувствуемый звук /oe/ и буква «e» (у Бартлби — это фраза “I would prefer not to”). В последней фразе Вуаля переплетаются несколько смыслов, мотив «белого» как форма исчезновения представлено «Моби Диком», невозможность выражения — «проклятой ручкой», в итоге Вуаль сам себе выносит приговор, когда пишет фразу из «Бартлби».

Особую роль для Перека играет Измаил Мелвилла, которого он помещает в одно поле с фигурами-сиротами в специфическом авторском понимании. В романах Перека часто встречается персонаж, близкий самому автору, обычно это его основное alter ego в виде Гаспара Винклера, но в данном случае это целый набор героев. Часть его собственных персонажей (Вуаль, Саворньян, Консон) отражают разные проблемы жизненного пути и восприятия Перека, некоторые другие заимствованные герои (Измаил, Ахав и др.) тоже связаны с образом самого себя у Перека. В целом такой персонаж предстает как «сирота», но это слово для Перека имеет особый смысл, это не просто «оставленный», а скорее тот, кто «потерял» что-то важное и находится в постоянном «поиске», как отмечал Бернар Манье [15].

В данном произведении этот образ сироты[15] находит отклик в других произведениях и биографиях, связывая персонажей Перека с такими фигурами, как Руссель, Бодлер, Пруст или Измаил из «Моби Дика», которые также переживают схожие чувства потери и отчуждения. Таким образом, «сиротство» у Перека становится метафорой экзистенциальной неукорененности и стремления к самоопределению.

Данная связь с Мелвиллом позволяет углубить вымышленную историю Перека через привнесение литературных истоков проблемы исчезновения. Вся «белая тотальность», белизна кита Меллвила и шрама Ахава, ручка Вуаля и аллюзия на Бартлби оказываются значимым фактором в функционировании гипертекста, поскольку они расширяют литературно-культурные референции самой темы исчезновения.

Цитирования из Мелвилла и аллюзии на него встречаются на протяжении всего романа, они все еще «фантасмагоричны» в том плане, что Перек развивает не темы Мелвилла, но свою собственную проблематику и эксплуатирует гипотекстовые мотивы и образы, что является стандартным блумовским «клинаменом». Кроме того, отметим, что в блумовской теории авторского влияния нет подходящей категории для всех случаев интертекста Перека с Мелвиллом, потому что это не всегда интертекст с самим Мелвиллом. Дело не в том, что Перек тоже может просто отсылать к Библии, потому что все ее читали, но и в том, что он читает «Моби Дика», как если бы рядом с этим романом лежали «Изобретение Мореля» (1940) Касареса и «Locus Solus» (1914) Русселя. То есть Перек читает Мелвилла, если не через, то хотя бы рядом с этими текстами Русселя и Касареса[16]. Данный случай в большей степени похож на то, что описывал Ролан Барт, когда рассказывал о том, что некоторые тексты для него являются своего рода призмой чтения других текстов, Барт отмечал, что он читает некоторых авторов сквозь письмо Пруста, наделяя текст дополнительными зна-

15 Почти все герои данного романа являются сиротами до определенного момента «взросления», пока они не узнают, что принадлежат к проклятому роду.

16 Это не единственный случай такого сложного прочтения предшественника у Перека. Похожая ситуация складывается с восприятием текстов Жюля Верна на протяжении всего творчества Перека. Наиболее отчетливо это можно видеть по примеру романа Перека «Жизнь способ употребления» (1978), в котором почти каждая глава содержит отсылку к творчеству Верна и который буквально начинается с эпиграфа из «Михаила Строгова» (1876), при этом фраза использована у Перека в другом значении, нежели у Верна.

чениями и интерпретируя его в парадигме стиля другого автора[17] (цит. по: [7, с. 60]).

Перек иногда откровенно смешивает мелвилловский текст с другими. К примеру, во второй главе «Исчезновения» [26, p. 283–286] речь идет об Измаиле. Если у Мелвилла главный герой является рефлексирующим очевидцем происходящих событий, то «Измаил» Перека оказывается похожим на ведущего персонажа «Изобретения Мореля» Касареса, причем у Перека еще упоминается таинственная Фаустина[18] и Бородач, встречающиеся в тексте Касареса. У Касареса разгадка происходящего с героем кроется в таинственной машине, воспроизводящей иллюзию виртуального мира на острове, что перекликается с текстом Перека[19]. Таким образом, Перек создает комплексную картину взаимовлияющих интертекстов (герой из Мелвилла, персонажи и обстоятельства из Касареса), которые призваны продемонстрировать контекстуальную трудность говорения о невыразимом и установления исчезновения. Несмотря на то что Измаил фикционально принадлежит вселенной «Моби Дика», Перек его использует с такими значениями, как если бы он был участником совершенно других произведений, — отсюда и другая причина особой «призрачности» Мелвилла как предшественника для Перека в «Исчезновении».

«Исчезновение» и «Заир»

Сравнение Перека с Борхесом особенно важно в случае «Исчезновения», которое оказывается единым текстом со множеством смысловых уровней, и примером этого может служить данный случай связи с Борхесом. Как отмечала Е.Е. Дмитриева: «И здесь появилось то, что станет характерным для большинства последующих романов Перека, — единый текст представал множеством различных текстов. Читателю же давалось понять: существует более чем один уровень возможного понимания романа, что

17 Это совсем не случайно в том смысле, что сам Пруст порой осознанно стилизировался под разных предшественников (Бальзак, Флобер, Ренье, Гонкуры, Мишле, Фаге, Ренан, Сен-Симон) по крайней мере в своем «Деле Лемуана» (1919).

18 Фаустина также может отсылать к танцовщице из романа Р. Русселя «Locus Solus» (1914).

19 Похожая машина есть в романе Бориса Виана «Красная трава» (1950). Однако, вероятно, Перек почти не читал Виана, или он не был ему настолько интересен, потому что эксплицитные отсылки к его произведениям у Перека не встречаются.

заставляло его постоянно обращаться к уже прочитанному в поисках все новых и новых путей чтения (у Перека само прохождение сквозь текст важнее, чем конечная цель, и не случайно его в этом смысле сравнивают с Борхесом). Тем самым роман "Исчезание" говорил в первую очередь о самом себе, превращая описываемую историю в метафору приключения письма как такового: не столько историю, сколько историю того, как эта история была написана» [2].

Рассматриваемый интертекст связан с небольшим рассказом Борхеса «Заир» (1949). По сюжету «Исчезновения» Заир впервые упоминается в момент смерти Аугустуса, он пытается произнести его название, в связи с чем возникает путаница звучаний, среди тех, что слышали другие герои:

> — Moi, j'ai ouï: «Trahir, Trahir!» dit Olga.
> — Moi, Pamir, ou Salir, dit Savorgnan.
> — Non, dit la Squaw, il a dit «Un Zahir, là, là, un Zahir!» [22, p. 354]
> (— Я услышала «Траир, Траир!», — сказала Ольга.
> — А я — «Памир» или «Салир», — сказал Саворньян.
> — Нет, он сказал «Заир, тут, тут, Заир», — сказал Скво).

Продолжение истории представляет собой длинный монолог служанки Скво (XII глава), которая пересказывает произведение Борхеса, подавая его как реальную историю таинственного артефакта. В истории служанки Скво Аугустус приобретает Заир вместе с Дугласом от Трифиодоруса (Аугустуса). В оригинале Борхеса речь идет о человеке, которому на сдачу дали Заир, монету, которая на первый взгляд не представляла собой ничего особенного, но в действительности оказалась древним артефактом, носящим проклятие, не позволяющее оторвать взора от этого таинственного предмета [16]. Однако в варианте Скво с самого начала отмечается, что Заиром может быть вообще любая вещь (это герой Борхеса осознает не сразу). Например, ею может быть «тень розы и царапина Воздушного покрова» [20, p. 286–287]. В текстах Перека и Борхеса настаивается на связи между Заиром и религиозными понятиями ислама: «Заир» (zahir) как внешнее, видимое значение противопоставляется «Батину» (batin), скрытому смыслу [18], — это имплицитно есть и у Борхеса. Тем не менее, если в цикле рассказов Борхеса Заир становится антиподом Алефа, потому как заставляет

видеть только что-то одно, вместо всего и сразу, то у Перека Заир является одной из основных причин исчезновений персонажей, которые по случайности (как и герой Борхеса) сталкиваются с неведомой силой, причем в романе до конца не понятно, если связь между Заиром и Бородачом (Barbu) из Анкары, или же это две раздельные гипотезы о причинах исчезновений. Предположительно, это просто разные причины исчезновений, которые сосуществуют в мире, потому что единственный персонаж, который реально умирает от Заира, — Трифиодорус (Аугустус), который не принадлежит к проклятому роду семейства главных героев, в то время как остальные персонажи, т. е. члены одной семьи, «исчезают» из-за деятельности Бородача. С помощью образа Заира Перек вносит в текст дополнительную причину исчезновений людей, которая находится в контрапункте с расследованием Вуаля о проклятии древнего албанского рода, к которому принадлежат все те герои, которым грозит исчезновение.

В итоге Перек перекраивает оригинальную историю Борхеса, следуя только трансфикциональной логике Заира. В этом смысле можно сказать, что в тексте Перека наличествует именно борхесовский Заир, однако его функциональность смещена в контексте противостояния разных версий причин исчезновений. Нам кажется важным подчеркнуть, что данный случай не просто самый последовательный интертекст в данном романе Перека, но даже не совсем «клинамен» в понимании Блума, поскольку Перек не только работает с текстом предшественника, но практически заимствует вымышленный артефакт и его функционал из другого текста, как если бы это был «Экскалибур» или «Дюрандаль» — вполне осязаемое, текстурное фикциональное явление, которое может встречаться в разных текстах. Итак, Перек пишет о Заире так, как если бы не существовало текста Борхеса, но Заир был бы обычной легендой, — так можно снова наблюдать призрачность фигуры другого автора в тексте Перека.

«Исчезновение» и «Приключения Артура Гордона Пима»

Следующий интертекстуальный случай касается произведения «Приключения Артура Гордона Пима» (1838) Э.А. По. Этот единственный оконченный роман американского писателя обладает большим количеством пересечений с «Исчезновением», хотя сам текст больше похож на ранние тексты Мелвилла вроде «Тайпи» (1846). Впервые связь романа Перека и По

возникает в контексте расследования Вуаля, который занимается переводом Катуна, написанного на языке индейцев майя. Когда перевод закончен, Вуаль его произносит вслух:

> J'AI POLI MA LOI SUR L'A-PIC
> CAR MON TALION S'INSCRIT
> DANS LA TRITURATION DU ROC [22, p. 397].
> (Я ОТШЛИФОВАЛ СВОЙ ЗАКОН НА ВЕРШИНЕ СКАЛЫ
> ИБО МОЕ ВОЗМЕЗДИЕ ВПИСАНО
> В РАЗМЕЛЬЧЕНИИ СКАЛЫ).

Эта фраза является самым последним предложением в романе По и звучит несколько иначе, но смысл тот же: «Я вырезал это на холмах, и месть моя [находится] во прахе скалы» [24, с. 170]; (ср. с оригиналом в переводе: [23, с. 972]) — во французском варианте По (перевод Ш. Бодлера): «J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher» [27]. Как верно отмечает Аугустус, перед нами концовка «Пима», однако ее значение для гипертекста сложно реконструируется для читателя. Перек уводит читателя от реального пересечения двух текстов, не упоминая о том, что этот стих Вуалю напоминает о костюме, в котором собирался выступать Дуглас Клиффорд. Герои отправляются его спасать в г. Урбино, однако не успевают (как и в предыдущих случаях), к моменту их появления в зале он уже успеет поскользнуться и скончаться внутри своего одеяния.

Вторая часть романа По (после спасения героев, потерпевших кораблекрушение) содержит два момента, важных в контексте произведения Перека. Во-первых, это странная надпись, которую Артур Пим находит внутри одной из скал близ поселения чернозубых туземцев. В примечаниях предполагается, что увиденные им знаки образуют «эфиопское коренное слово <...> *быть черным*», «арабское коренное слово <...> "быть белым"» [23, с. 973] и «древнеегипетское слово "область юга"» [23, с. 973]. Равенство белого и черного — нечастый мотив в западноевропейской литературе, но в «Исчезновении» такая контрастная синонимия встречается[20].

20 Эта же странная синонимия встречается и в другом романе Перека — «Жизнь способ употребления».

Во-вторых, не менее значим финал повествования Пима, в котором, когда герои плывут на лодке, с неба падает «тончайшая белая пыль», возникают «мертвенно-белые птицы», кричащие «Текели-ли!» [23, с. 972]. Сама же кончина героев представлена как то, что их обволакивает и поглощает белизна, разверзается бездна, а из воды поднимается высокая фигура в белом саване, чья кожа белее белого. Этот значительный и таинственный эпизод отмечает в своей повести «Хребты безумия» (1936) Г.Ф. Лавкрафт, автор, постоянно работавший с вопросом мистического и невыразимого[21]:

> Читатели вспомнят, что в этой фантастической повести упоминалось слово, отсутствующее в человеческом языке, но грозное и необычайно важное. Оно было связано с Антарктикой и слышалось в неумолчном крике гигантских призрачно-белых птиц, живущих в самом сердце этого недоброго континента: «*Текели-ли! Текели-ли!*» И, признаюсь, именно это сочетание звуков различили мы оба, когда внезапно за надвигающимся белым туманом раздался тот самый, широкодиапазонный музыкальный свист [21, с. 571].

Перед нами два момента, которые смешаны у Перека и отсылают к финальной фразе романа По. Отсюда запутанная «фантасмагория» с По, потому что в данном случае в тексте Перека опущен достаточной важный контекст (более широкое представление текста По), который представлен лишь имплицитно[22], хотя он вполне дополняет символическую идею о белизне исчезновения. Здесь следует говорить о концептуально непоследовательной траектории интертекста, в которой сильные места гипотекста По, подходящие под концепцию «исчезновения» Перека, не попадают в эксплицитную область референциального в романе Перека, тогда как в предыдущих случаях все было иначе: «узор ковра», «Ахав и Измаил», «Заир» являются узнаваемыми примерами «чужого слова» (если выражаться словами Бахтина).

21 Здесь, как и в случае с «Моби Диком», возникает вероятность прочтения удвоенного интертекста. В данном случае удвоенный интертекст скорее случайный или типологический, поскольку Перек никогда не совершал явных отсылок к Лавкрафту.

22 Проще говоря, если читатель не знает данный текст По, отсылка не будет считана и в связи с таинственностью высказывания (катуна) сам эпизод не будет понят правильно. Это значительно отличает данный пример от предыдущих, которые вполне самодостаточны и без знания интертекста или прямо на него указывают.

Данный случай интертекста отличается удаленностью от концептуальной важности концовки дневника «Пима», когда в мартовской тьме, подсвеченной лишь отблеском белой пелены тумана, из мглы возникают огромные белые птицы, оглашая окрестности жутким криком «Текели-ли!», а герои отправляются в белую бездну, и вдруг путь им преграждает гигантская фигура в саване, возвышающаяся из моря и ослепительно белая [23]. Происходящее таинственное свершение в виде спускающегося на героев белого света в конце произведения По является основным концептуальным преломлением этого интертекста, что требует от читателя непосредственного знания гипотекста, его полной концовки, а не только записи на скале, как, крайне уклончиво, дано в романе Перека. В этом смысле указанный интертекст Перека с По приближается к блумовской «аймонизации», поскольку уникальность раннего текста (гипотекста) По становится сомнительной из-за актуализации самого текста По через уклончивый намек на концовку «Пима», хотя в общем смысле перед нами все еще «клинамен» с непоследовательным использованием «чужого слова».

Функции интертекста в «Исчезновении»

При создании собственного текста, построенного на формальном ограничении в виде липограммы, Перек обращается к различным формам внедрения интертекста, а именно аллюзии, прямой референции или упоминанию, пересказу (краткому или детальному), переписыванию (преимущественно стихотворений, которые не рассматривались в данной работе), заимствованию слов и/или образов, отталкиванию от чужого образа и/или мотива, сочетанию нескольких типов связей. Поскольку интертекстуальная связь часто является формой интерпретации, все узловые моменты межтекстовых отношений приводят к неминуемому искажению семантики гипотекстов и смысловому насыщению гипертекста — отсюда невозможность полноценного сближения с предшественником как фантомом в «Исчезновении» Перека. Кроме того, эта фантасмагоричность интертекста Перека включает в себя ряд разных функций.

Среди обнаруживаемых функций интертекста можно выделить пять, наиболее существенных для художественного своеобразия романа: 1) инструментальная — прагматическая функция замены образно-словесных единиц для передачи значений, которые не поддаются выражению в усло-

виях языкового ограничения (из-за отсутствия буквы «е»); 2) экспликативная — функция пояснения через намеки или прямое упоминание названий текстов («Узор ковра» указывает на то, почему сходит с ума Антон Вуаль); 3) сюжетообразующая — функция, появляющаяся главным образом из-за больших витков истории, построенных на интертекстуальных связях или прямом переписывании и пересказе нескольких произведений (все изученные интертекстуальные узлы формируют определенные мотивации и траектории сюжетного развития текста); 4) эмфатическая — эксплуатация других текстов с собственной художественной целью для обогащения эстетического эффекта, например, проблемы исчезновения («мировая литература исчезновения», связь исчезновения и белого цвета, данная через «Моби Дика»); 5) образно-эстетическая — функция, работающая наподобие экспликативной, однако имеющая своей задачей создание определенного эффекта ожидания. Так, к примеру, «Заир» автоматически задает переживание мистичности происходящего, предшествующее разрешению проблемы исчезновения, или упоминание «виталиума» Русселя отсылает к теме неполноценности жизни героя Аугустуса с его Заиром в виде камня в перстне.

Заключение

В итоге можно видеть, что в «Исчезновении» формы и функции интертекста чрезвычайно многообразны. Большинство значительных интертекстуальных узлов романа служит возникновению обширной системы образов исчезновения, актуализированных в отобранной Переком литературе, в том числе большое значение имеют новые формы мотивов белого, ускользающего звука или образа, равноценности белого и черного и т. п. Из-за липограмматического ограничения напрашивается необходимость обращения к чужому слову для замещения утрачиваемых смыслов путем отсылки к произведениям, обладающим определенным символическим потенциалом. На семантическом уровне интертекст стремится заполнить ограниченные смыслы и формулировки, недоступные автору, поэтому ему приходится прибегать к образным, референциональным и аллюзивным приемам. Фантасмагория «Исчезновения» репрезентирована разными формами отношений, которые показывают авторов-классиков в совершенно непривычном свете в контексте проблематики исчезновения. Присваивание этим авторам проблематики исчезновения фикционально демонстрируется Переком как естественная

связь, однако все четыре гипотекста такой проблематики не содержат, по крайней мере с точки зрения поэтологии самих Джеймса, Мелвилла, Борхеса и По. Перек конструирует неоднозначные отношения между разными вымыслами, которые начинают обретать новые значения в контексте его собственного романа и конкретно концепции «Исчезновения». Сам роман выстраивается в интертекстуальной логике «клинамена» Блума с некоторыми элементами «аймонизации». Несмотря на обилие совершенно разных литературных источников у данного романа Перека, произведение объединяет их проблемой и концепцией исчезновения, которая пронизывает, по Переку, всю историю человечества. Таким образом, Перек создает собственный миф о феномене исчезновения в истории мировой литературы.

Список литературы

Исследования

1 *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. 352 с.

2 *Дмитриева Е.Е.* Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/dm25.html (дата обращения: 07.03.2025).

3 *Кириченко В.В.* Инвентарь «патаписьма» Жоржа Перека // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 318–328.

4 *Климович Е.А.* Художественная парадигма исчезновения в творчестве Жоржа Перека: автореф. дис. … канд. филол. наук. Минск, 2016. 25 с.

5 *Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2015. 285 с.

6 *Пахсарьян Н.Т.* От модернизма «Вещей» к постмодернизму «Шмоток»: Жорж Перек и Кристина Орбан // Постмодернизм: взгляд из XXI века. М.: Московский гуманитарный ун-т, 2009. С. 190–199.

7 *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.

8 *Шервашидзе В.В.* Перек, или «Отпечаток отсутствующего» // Вопросы литературы. 2015. № 1. С. 330–353.

9 *Corcos M.* Georges Perec: peine perdue // L'Autre. 2001. № 1 (2). P. 163–174.

10 *Decout M.* De quoi la lettre volée est-elle le nom? À propos de La Disparition de Perec // Sigila. 2018. № 1 (41). P. 37–46.

11 *Delemazure R.* Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'oeuvre de Georges Perec. Paris: Classiques Garnier, 2019. 465 p.

12 *Genette G.* Palimpsestes. Paris: Seuil, 1992. 576 p.
13 *Lejeune P.* La Mémoire et l'Oblique: Georges Perec autobiographe. Paris: Éditions P.O.L., 1991. 256 p.
14 *Limat-Letellier N.* Historique du concept d'intertextualité // L'intertextualité. Presses universitaires de Franche-Comté, 1998. P. 17–64. https://doi.org/10.4000/books.pufc.4507.
15 *Magné B.* La figure de l'orphelin dans l'oeuvre de Georges Perec // Deuil et littérature. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2005. P. 299–315.
16 *Parayre M.* Fantômes d'écrivain dans La Disparition de Georges Perec // Fantômes d'écrivains. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2011. P. 143–156.
17 *Riffaterre M.* L'intertexte inconnu // Littérature. 1981. № 41. P. 4–7.
18 *Ruiz P.M.* Perec, Borges, and a Silent Solution for La Dispariton // MLN. 2012. № 4 (127). P. 826–845.
19 *Salceda H.* Les réseaux intertextuels dans La Disparition // Cahiers Georges Perec 13. Montreuil: Le Castor Astral, 2019. P. 13–30.

Источники

20 *Борхес Х.Л.* Заир // *Борхес Х.Л.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Амфора, 2011. Т. 2. С. 278–287.
21 *Лавкрафт Г.Ф.* Хребты Безумия. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2016. 608 с.
22 *Мелвилл Г.* Моби Дик, или Белый Кит. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 1184 с.
23 *По Э.А.* Повесть о приключениях Артура Гордона Пима // *По Э.А.* Полн. собр. соч. в одном томе. М.: Изд-во АЛЬФА-КНИГА. 2022. С. 837–974.
24 *James H.* The Figure in the Carpet. URL: https://www.gutenberg.org/files/645/645-h/645-h.html (дата обращения: 03.07.2024).
25 *Melville H.* Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall-Street. URL: http://www.gutenberg.org/cache/epub/11231/pg11231.html (дата обращения: 03.07.2024).
26 *Perec G.* La Disparition // Oeuvres. Paris: Gallimard, 2017. Vol. I. P. 267–478.
27 *Po E.A.* Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket. URL: https://beq.ebooksgratuits.com/vents/poe-4.pdf (дата обращения: 26.03.2024).

References

1 Blum, Kh. *Strakh vliianiia. Karta perechityvaniia* [*The Fear of Influencing. The Map of Rereading*]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 1998. 352 p. (In Russ.)
2 Dmitrieva, E.E. "Udovol'stvie ot ogranicheniia: zagadochnyi pisatel' Zhorzh Perek" ["The Pleasure of Limitation. The Enigmatic Writer Georges Perec"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 106, 2010. Available at: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/dm25.html (Accessed 07 March 2025). (In Russ.)

3 Kirichenko, V.V. “Inventar’ ‘patapis’ma’ Zhorzha Pereka” [“Georges Perec’s ‘Patawriting’ Inventory”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (63), 2022, pp. 318–328. (In Russ.)

4 Klimovich, E.A. *Khudozhestvennaia paradigma ischeznoveniia v tvorchestve Zhorzha Pereka* [*Artistic Paradigm of Disappearance in the Work of Georges Perec: PhD Thesis, Summary*]. Minsk, 2016. 25 p. (In Russ.)

5 Kristeva, Iu. *Semiotika: Issledovaniia po semanalizu* [*Semiotics: Semanalysis Studies*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2015. 285 p. (In Russ.)

6 Pakhsar’ian, N.T. “Ot modernizma ‘Veshchei’ k postmodernizmu ‘Shmotok’: Zhorzh Perek i Kristina Orban” [“From the Modernism of ‘Les Choses’ to the Postmodernism of ‘Fringues’: Georges Perec and Christine Orban”]. *Postmodernizm: vzgliad iz XXI veka* [*Postmodernism: Point of View from the 21st Century*]. Moscow, Moscow University for Humanities Publ., 2009, pp. 190–199. (In Russ.)

7 P’ege-Gro, N. *Vvedenie v teoriiu intertekstual’nosti* [*Introduction to the Theory of Intertextuality*]. Moscow, LKI Publ., 2008. 240 p. (In Russ.)

8 Shervashidze, V.V. “Perek, ili ‘Otpechatok otsutstvuiushchego’.” [“Perec, or ‘The Imprint of the Absent’.”]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2015, pp. 330–353. (In Russ.)

9 Corcos, Maurice. “Georges Perec: peine perdue.” *L’Autre*, no. 2, 2001, pp. 163–174. (In French)

10 Decout, Maxime. “De quoi la lettre volée est-elle le nom? À propos de La Disparition de Perec.” *Sigila*, no. 1 (41), 2018, pp. 37–46. (In French)

11 Delemazure, Raoul. *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l’oeuvre de Georges Perec*. Paris, Classiques Garnier, 2019. 465 p. (In French)

12 Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1992. 576 p. (In French)

13 Lejeune, Philippe. *La Mémoire et l’Oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris, Éditions P.O.L., 1991. 256 p. (In French)

14 Limat-Letellier, Nathalie. “Historique du concept d’intertextualité.” *L’intertextualité*. Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp. 17–64. https://doi.org/10.4000/books.pufc.4507 (In French)

15 Magné, Bernard. “La figure de l’orphelin dans l’oeuvre de Georges Perec.” *Deuil et littérature*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, pp. 299–315. (In French)

16 Parayre, Marc. “Fantômes d’écrivain dans La Disparition de Georges Perec.” *Fantômes d’écrivains*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, pp. 143–156. (In French)

17 Riffaterre, Michael. “L’intertexte inconnu.” *Littérature*, no. 41, 1981, pp. 4–7. (In French)

18 Ruiz, Pablo M. “Perec, Borges, and a Silent Solution for La Dispariton.” *MLN,* no. 4 (127), 2012, pp. 826–845. (In English)

19 Salceda, Hermès. “Les réseaux intertextuels dans La Disparition.” *Cahiers Georges Perec 13*. Montreuil, Le Castor Astral, 2019, pp. 13–30. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MERDEB
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)5

«ВЫ — МОИ РУЧЬИ»: РОНСАР КАК ФРАНЦУЗСКИЙ ГОМЕР

© 2025 г. И.К. Стаф
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 мая 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 сентября 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-74-91

Аннотация: В статье рассматриваются истоки и семантика метафоры Океана и ручьев, посредством которой Пьер де Ронсар уподоблялся Гомеру. Метафора, восходящая к Квинтилиану, уже в середине XVI в. превратилась в топос как благодаря почитателям его дара, так и в результате его собственных усилий. Ронсар на протяжении всего поэтического пути стремился представить себя читателю как классического автора — через отбор жанров и форм, а также книжную презентацию текстов. После выхода в свет четырех книг «Франсиады» титул французского Гомера закрепился за поэтом окончательно: он стал сквозным мотивом посмертного сборника «Гробница Ронсара» (1586), составленного его душеприказчиком Клодом Бине, и статьи о Ронсаре во «Французской библиотеке» Антуана Дювердье (1585). Во «Франсиаде» национальная культура обрела свою эпопею, последний жанр, которого, по мнению авторов поэтических искусств второй половины XVI в., ей недоставало, чтобы сравняться с античным наследием. Однако сам Ронсар, сравнивавший свое творение с «Илиадой», именовал его «романом», поэтическим вымыслом, выстраивая повествование вокруг фигуры главного героя и имплицитно ориентируясь на иной образец — «Неистового Роланда» Ариосто.

Ключевые слова: Ренессанс, Франция, Гомер, эпическая поэма, «великий автор», роман.

Информация об авторе: Ирина Карловна Стаф — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-3975-6617
E-mail: irina.staf@gmail.com

Для цитирования: *Стаф И.К.* «Вы — мои ручьи»: Ронсар как французский Гомер // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 74–91.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-74-91

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

"YOU ARE MY STREAMS": RONSARD AS FRENCH HOMER

© 2025. Irina K. Staf

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: May 30, 2025
Approved after reviewing: September 02, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: This article examines the origins and meaning of the metaphor of the Ocean and Streams, by which Pierre de Ronsard was compared to Homer. Dating back to Quintilian, the metaphor had become a topos by the mid-16th century, thanks to the admirers of his talent and his own efforts. Throughout his poetic career, Ronsard presented himself to readers as a classical author, selecting genres and forms, as well as the book presentation of his texts. Following the publication of the four books of *La Franciade*, the epithet "French Homer" was definitively bestowed upon the poet. This motif appears repeatedly in the posthumous collection *Ronsard's Tomb* (1586) compiled by his executor Claude Binet, as well as in the article on Ronsard in Antoine Du Verdier's *Bibliothèque Françoise* (1585). With *La Franciade*, national culture finally had its epic — the last genre lacking to equal the ancient heritage, according to authors of poetic arts in the second half of the sixteenth century. However, Ronsard himself compared his work to the *Iliad*, but calling it a "novel," or poetic fiction. He built the narrative around the figure of the protagonist, implicitly orienting himself towards another example: Ariosto's *Orlando furioso*.

Keywords: Renaissance, France, Homer, epic poem, "great author," novel.

Information about the author: Irina K. Staf, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0003-3975-6617

E-mail: irina.staf@gmail.com

For citation: Staf, I.K. "'You Are My Streams': Ronsard as French Homer." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 74–91. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-74-91

Цитата, вынесенная в заглавие статьи, заимствована из «Ответа Пьера де Ронсара, вандомского дворянина, на оскорбления и клевету...» (1563) со стороны гугенотов. С началом религиозных войн «князь французских поэтов», решительно выступив на стороне католицизма и короны, выпустил в 1561–1563 гг. пять брошюр с гневной отповедью протестантам[1], которые были им объединены в 1567 г. во втором издании своих сочинений и составили «Речи о бедствиях нашего времени». Гугеноты отвечали также в виде брошюр, насмехаясь над глухотой Ронсара, выставляя его льстецом-придворным, меланхоликом, гедонистом, святотатцем — а главное, исписавшимся плагиатором античных авторов. Одним из основных их полемических приемов служила пародия: «...в отличие от пародии чисто формальной и комической, дискурс протестантов имел целью извратить, травестировать идею и саму личность Ронсара, отождествлявшего себя со своими ангажированными творениями» [15, p. 80]. Полемика эта подробно описана в диссертации аббата Ф. Шарбонье [6, p. 35–120]; в 1973 г. вышло критическое издание всех текстов, подготовленное Ж. Пино [24]. Яростная отповедь Ронсара адресована прежде всего создателям «трех книжечек, каковые, насколько могу я понять, были втайне сочинены два

1 «Воспитание для юного христианнейшего короля Карла IX» (*Institution pour l'Adolescence du Roy treschrestien Charles neufviesme de ce nom*), «Речь о бедствиях нашего времени. К Королеве-матери» (*Discours des Miseres de ce Temps. A la Royne mere du Roy*); «Продолжение Речи к Королеве» (*Continuation du Discours des Miseres de ce Temps. A la Royne*), «Укоряющая речь к народу Франции» (*Remonstrance au peuple de France*) и «Ответ Пьера де Ронсара...» (*Responce de P. de Ronsard Gentilhomme Vandomois, aux Injures et Calomnies, de je ne sçay quels Predicans, et Ministres de Genève*). Все брошюры изначально были выпущены парижским издателем Габриелем Бюоном и неоднократно перепечатывались. О новом жанре «патриотической поэзии», созданном Ронсаром, см.: [9].

месяца назад некими пасторишками либо секретарями подобного же рода, а с тех пор явлены, обнародованы и отпечатаны в Орлеане против меня»[2]. Речь идет о трех «Ответах на клевету» (*Responses aux calomnies*), вышедших под псевдонимами Замариель (Zamariel, *ивр.* «Песнь Господня») и Мондьё (Mont-Dieu, *фр.* «Гора Господня») и принадлежащих двум пасторам — соответственно, Антуану де ла Рош-Шандьё и Бернару Монмежа (Montméja) (см. об этом, в частности: [1, p. 46–54; 11, p. 31]).

Обличая скрывшихся за псевдонимами противников («ничтожный насмешник, не имевший голоса»[3]), Ронсар в александрийских стихах утверждает собственную добродетель, верность истинной церкви и поэтическое величие, за счет которого жаждут прославиться его хулители:

> Je scay que peut la langue et Latine et Gregeoise,
> Je suis maistre joueur de la Muse Françoise… [29, f. 4 r°]
>
> Я ведаю, на что способен язык и латинский, и греческий, / Я главный певец французской Музы…

Наконец, перечислив свои заслуги перед французской поэзией и языком, который благодаря ему сделался равным языкам древним, он наносит последний удар «ученикам Сатаны», презренным виршеплетам:

> Tu ne le peuls nyer! car de ma plenitude
> Vous estes tous remplis, je suis seul vostre estude,
> Vous estes tous yssus de la grandeur de moy,
> Vous estes mes sujets, et je suis vostre loy.
> Vous estes mes ruisseaux, je suis vostre fonteine,
> Et plus vous m'espuisés, plus ma fertille veine
> Repoussant le sablon, jette une source d'eaux
> D'un surion eternel pour vous autres ruissaux.
> C'est pourquoi sur le front la couronne je porte… [29, f. 22 r°]

2 «…Troys petits livres, lesquels à ce que je puys entendre, avoient esté segrettement composez deux moys au paravant par quelques ministreaux ou secretaires de semblable humeur, et puis decouvers, publiez et impromez à Orleans contre moy» [29, f. 2 ro].

3 «Miserable moqueur (qui n'avois point de voix…)» [29, f. 3 v°].

> Этого ты отрицать не можешь! Ибо моею полнотой / Наполнены вы все; я один — ваша школа, / Все вы рождены моим величием, / Вы — мои подданные, а я — ваш закон. / Вы — мои ручьи, я — ваш родник, / Чем более черпаете вы из меня, тем сильнее мой плодоносный поток, / Разметая песок, выбрасывает струю из вечного источника для всех вас, ручьев. / Оттого на челе моем венец...

Метафора источника и ручьев восходит к «Обучению оратора» Квинтилиана: рассуждая об образцах красноречия, ритор именует Гомера океаном, дающим начало рекам и источникам[4]:

> И как Арат почел за пристойное начать свою Астрономию сими словами: Ab Iove principium, начнем с Юпитера; то и мы здесь, кажется, справедливо поступим, если начнем с Гомера. Ибо, как река и источники, по его же собственным выражениям, получают и начало и стремление свое от Океана; так и он есть глава и образец во всех родах Красноречия. Никто не превосходил его в великих предметах высокостью, в малых точностью выражений. Слог его красив и краток, приятен и важен, и обилием и краткостью удивителен: словом, Гомер в высочайшей степени обладал совершенствами не только Поэта, но и Оратора [16, с. 221–222] (пер. А. Никольского)[5].

К той же метафоре прибегает Анджело Полициано, который первым, после прозаического опыта Лоренцо Валлы 1440 г. (см. о нем: [8, p. 137–139]), выполнил частичный стихотворный перевод «Илиады» на латынь[6]. В «Амбре» (1485), стихотворном введении в творчество Гомера, написан-

4 В свою очередь, Квинтилиан опирался, по-видимому, на Дионисия Галикарнасского, который в трактате «О соединении слов» (XXIV) применил к Гомеру его же определение Океана: тот, «из которого всякий источник и всякое море» («Илиада», XXI, 196).

5 “Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse amnium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. Hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superaverit. Idem laetus ac pressus, iucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis, nec poetica modo sed oratoria virtute eminentissimus” (Quint., Institutio oratoria, X, 46).

6 В Средние века творения Гомера были известны по пересказам Диктиса Критского, «Истории о разрушении Трои» Дарета Фригийского (оба — вымышленные авторы), «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мора и т. д. Подлинного Гомера, как известно, европейские гуманисты узнали благодаря Петрарке, получившему греческие рукописи в дар от своего друга Николая Сигероса.

ном для лекций по античной словесности во Флорентийском университете и впоследствии включенном в тетралогию «Леса» (*Silvae*), Гомер вновь уподобляется Океану:

> Utque parens rerum fontes et flumina magnae
> Suggerit oceanus terrae: sic omnis ab istis
> Docta per ora virum decurrit gratia chartis
> Hinc fusa innumeris felix opulentia saeclis
> Ditavit mentes, tacitoque infloruit aevo
> Omnia ab his et in his sunt omnia: sive beati
> Te decor eloquii seu rerum pondera tangunt [25, p. 137].

> Как Океан, отец стихий, дает необъятной земле источники и реки, так же из писаний <Гомера> вытекает вся благодатная ученость, какую выражает голос человеческий; из творений его распространилось на бессчетные столетия счастливое изобилие, что обогащает умы и расцветает в молчаливом времени; все происходит из него, и в нем есть все, если чувствовать красоту благодатного его красноречия либо величие предметов его <поэзии>.

Уподобление Гомера истоку всех поэтических рек и ручьев — один из топосов ренессансной культуры, который встречается не только в словесности. В качестве примера можно упомянуть непочтительную эмблему (№ 14) Гийома де Лаперьера из его сборника «моральных эмблем» «Морософия»[7] (1553): на pictura изображен стоящий на горе Гомер, обильно мочащийся в чашу, вокруг которой собрались поэты, дабы испить божественной жидкости. Французская подпись[8] гласит:

7 Букв.: «Глупомудрие» (*греч.*).

8 Каждая эмблема Лаперьера включает латинскую и французскую subscriptio. В латинском катрене 14-й эмблемы автор ссылается на источник своей гравюры, историю о греческом живописце Галатоне, который изобразил Гомера извергающим пищу, а других поэтов — подбирающими содержимое его желудка (см., например, «Пестрые рассказы» Элиана, XIII, 22). Как пишет Э. Приу, «картина Галатона воплощала в форме аллегории, отталкивающей или по меньшей мере смущающей, метафору поэтического творчества, которая существовала в эллинистическую эпоху» [12, p. 15]; ср.: [13].

Homere pisse, et maint homme souhaite
Saouller sa soif, boyvant de son urine:
Pour te montrer, que jamais bon Poëte
Tu ne seras, sans gouster sa doctrine [21, sine pag.].

Гомер писает, и многие желают / Утолить жажду его мочой: / [Это] Дабы тебе показать, что никогда хорошим поэтом / ты не станешь, не испробовав его учения.

Иными словами, Ронсар в ответе хулителям почти за десять лет до выхода первых четырех песней своей эпической поэмы «Франсиада» (1572) именует себя французским Гомером — совмещая (как и в насмешливой эмблеме) образ истока всех рек и ручьев, Океана, с образом Кастальского источника.

Уподобление Ронсара Гомеру в середине XVI в. стало общим местом — как усилиями почитателей его поэтического дара, так и благодаря ему самому. Поэт писал о замысле «Франсиады» еще с начала 1550-х гг. «Долгий генезис эпопеи восходит еще к 1549 г., когда Дю Белле в “Защите и прославлении” (II, v) страстно мечтал о большой французской поэме, способной прославить национальный язык и когда сам Ронсар в тогда же вышедшем “Гимне Франции” ссылался на троянские корни нации <…>. Уже в следующем году, в “Оде Миру”, он вручает Генриху II первый план задуманной им большой поэмы» [4, p. 149]. В «Жалобе Королеве, матери Короля» (*Compleinte a la Royne mere du Roy*), впервые напечатанной в 1564 г. в составе «Трех книг Собрания новых стихотворений П. де Ронсара», он сетовал на невнимание Генриха II к его замыслу национальной эпопеи:

Toy qui viens apres moy, qui voyras en meins lieux
De mes escris espars le titre ambitieux
De Francus, Francion, et de la Franciade,
Qu’égaller je devois à la grecque Iliade,
Ne m’appelles menteur, paresseux ny poureux [27, p. 184].

Ты, что придешь после меня и увидишь повсюду / В разрозненных моих писаниях славные имена Франка, Франсиона и Франсиады, / Которая

сравняться должна была с греческой Илиадой, / Не зови меня лживым, ленивым или боязливым.

После 1572 г., когда четыре книги «Франсиады» наконец увидели свет, титул французского (или вандомского) Гомера утвердился за Ронсаром окончательно. Одним из первых откликов на поэму стал анонимный вступительный сонет к французскому переводу латинских «Стенаний и жалобных голосов католиков Орлеана» (*Aureliorum exulum catholicorum voces querulæ*) Жана Леге (Le Gay), изданному в 1573 г., где почти дословно цитируется приведенная выше строка:

...Ronsard dedans sa Françiade
Representant ung Juppiter qui tonne,
Ou discourant de l'horrible Bellonne
Nous rend ung œuvre esgal à l'Illiade (цит. по: [4, p. 159]).

...Ронсар в своей Франсиаде, / Изображая громы Юпитера / Либо рассказывая об ужасной Беллоне, / Дает нам сочинение, равное «Илиаде».

Амадис Жамен, секретарь Ронсара, завершивший французский перевод «Илиады», начатый Гюгом Салелем и издавший в 1577 г. все 24 песни гомеровской поэмы, именует «Франсиаду» «многотрудным сочинением» («laborieux ouvrage»), автор которого «замыслил писать в стиле древних, и прежде всех божественного Гомера» («s'est proposé la façon d'escrire des Anciens, et sur tous du divin Homere»; цит. по: [7, p. 105]). Антуан Дювердье во «Французской библиотеке» не только считает поэму Ронсара «столь же либо более величественной, чем "Илиада" Гомера» («autant ou plus grave que l'Iliade d'Homere»), но и посвящает ее создателю следующее двустишие:

Ou bien Homere Grec escrivant Ronsardise,
Ou bien Ronsard Francois, en chantant Homerise [20, p. 1047].

Либо грек Гомер в писаниях своих ронсарствует, / Либо же француз Ронсар в песнях своих гомерствует.

Наконец, в 1586 г., вскоре после смерти Ронсара, его постоянный издатель Габриель Бюон выпустил в свет тщательно подготовленную адвокатом и поэтом Клодом Бине (другом и душеприказчиком «французского Гомера»), «Гробницу Ронсара» — собрание стихов на его кончину на трех языках, французском, греческом и латыни. «Гробница» предварялась биографическим очерком, написанным тем же Бине, где уподобление Ронсара великому греку повторяется едва ли не на каждой странице. Согласно Бине, Дора, открывший молодому поэту сокровища античной словесности, «предсказал, что однажды тот станет Гомером Франции» («il luy predit qu'il seroit quelque jour l'Homere de France» [17, p. 11]). Ронсар обновил и прославил национальный язык, «не брезгуя ходить в лавки ремесленников и в разного рода мастерские, дабы научиться их словечкам[9], как поступал Гомер, путешествуя по всему миру, будучи во всех своих путешествиях столь любознательным, что отмечал любые мелочи к своей пользе»[10]. Даже глухота Ронсара делает его подобным Гомеру: утратив слух, тот «решил переложить задачу ушей на глаза, читая добрые книги <…> как Гомер, напротив, пользовался ушами вместо глаз»[11].

Тот же мотив звучит и в стихах, входящих в «Гробницу». Приведем лишь один из бесчисленных примеров — элегию «На кончину Ронсара» драматурга Робера Гарнье (в книге она напечатана анонимно). Поэт описывает горе Каллиопы, оплакивающей князя французских поэтов:

> Quand Homere mourut j'avoy tant d'esperance
> De le voir par Ronsard un jour renaistre en France
> Que ceste seule attente apaisa mes regrets:
> Maitenant de moitié ma tristesse s'augmente,

9 Отсылка к «Краткому французскому искусству поэтическому» самого Ронсара, который настоятельно советует так поступать начинающему поэту: «Ты станешь весьма часто беседовать с мастерами всевозможных ремесел <…> и извлечешь из бесед множество прекрасных и живых сравнений, также и слов, свойственных ремеслам, дабы обогатить сочинение свое и сделать его приятнее и совершеннее» («Tu practiqueras bien souvent les artisans de tous mestiers <…> et de là tireras maintes belles et vives comparaisons, avecque les noms propres des mestiers, pour enrichir ton œuvre et le rendre plus aggreable et parfaict» [26, f. IV v°]).

10 «…Ne dedaignant d'aller és boutiques des artisans, et de toutes sortes de mestiers, pour y apprendre leurs termes, et comme Homere faisoit voyageant par le monde, estant en tous ses voyages si curieux, que de prendre garde aux moindres choses pour en faire son profit» [17, p. 12].

11 «…Pensa de tranferer l'office des oreilles aux yeux par la lecture des bons livres <…> comme au contraire Homere s'estoit servi des oreilles pour la veüe» [17, p. 8–9].

> Car l'Homere François, dont la mort je lamente,
> Fait encor une fois mourir celuy des Grecs [17, p. 94].
>
> Когда умер Гомер, я так чаяла / Увидеть его однажды воскресшим во Франции через Ронсара, / Что одно лишь ожидание сие облегчило мою печаль. / Нынче же скорбь моя сильней вдвойне, / Ибо во французском Гомере, чью смерть я оплакиваю, / Снова умер Гомер греческий.

Отождествление это оказалось столь востребованным и устойчивым по двум причинам. Прежде всего, сам Ронсар на протяжении всего поэтического пути стремился представить себя читателю как классического поэта. «Он следил за распространением своих текстов не меньше, чем за имиджем, и с 1550-х гг. добивался причисления собственных творений к классическим. Действовал он разными способами — через отбор поэтических жанров, материальных носителей текстов, а также соратников, обеспечивавших рецепцию произведений <...>. Стихи Ронсара, вслед за комментированными изданиями Петрарки и греко-латинских классиков, представали в обрамлении критического и герменевтического аппарата, оправданного возвышенностью идей и темнотой поэтического стиля» [14, p. 306–307]. В последнем прижизненном собрании сочинений 1584 г., вышедшем в монументальном формате in-folio, «Франсиада» заняла центральное место рядом с одами Генриху II (см. подробнее: [3, p. 259–260]).

Однако главная причина заключается в том представлении о подражании (*imitatio*) — ключевом понятии для Горация и Аристотеля, — какое сложилось в поэтической теории французского Ренессанса. Фактически оно строилось на совмещении двух принципов — подражания природе (мимесиса) и подражания «добрым авторам», списки которых составлялись во Франции еще с XIV в. (подробнее об этом см.: [10]). В начале XVI столетия титула «французского Гомера» уже удостаивался Жан Лемер де Бельж за свои «Прославления Галлии и примечательности Трои». К середине века в «поэтических искусствах» акцент смещается с поэтов прошлого на поэтов современных: одним из первых включает Ронсара в перечень образцов Понтюс де Тиар в «Песни во славу некоторых отменных поэтов нашего времени» (1551):

Ozera quelcun celer
L'honneur de ta main, qui guide
L'immortalisante bride
Du cheval nouant par lair,
Ronsard? [32, p. 65]

Дерзнет ли кто оспорить / честь длани твоей, что правит / уздой, дарующей бессмертие, / Конем, что плывет по воздуху, / Ронсар?

Тома Себилле в «Поэтическом искусстве» (1548), хотя и советует начинающему поэту читать, наряду с античными авторами, сочинения Алена Шартье и Жана де Мёна, отдает безусловное предпочтение «божественным» Маро, Сен-Желе и поэтам лионской школы. Однако, рассуждая о «Великом творении» (Grand Oeuvre), т. е. эпической поэме, подобной «Илиаде» или «Энеиде», он видит его образец в «Романе о Розе»:

> Поэм, что именуются Великим творением, каковы у Гомера «Илиада», у Вергилия «Энеида», у Овидия «Метаморфоза», мало ты найдешь начатых либо завершенных у нынешних поэтов; потому, коли хочешь ты примера, надобно тебе будет прибегнуть к «Роману о Розе», одному из величайших творений в нашей французской поэзии, какие читаем мы сегодня[12].

Французская поэзия, полагает Себилле, уже выработала все формы, составившие славу древних. Недостает лишь «Великого Автора» (Grand Auteur), подобного Гомеру, чтобы она обрела истинное величие. Концепцию, которой следуют создатели поэтик середины века, наиболее ясно формулирует гуманист Панталеон Тевенен в своем комментарии к «Гимну философии» Ронсара (1582) [31]: поскольку развитие культуры подобно росту растения, явление «великого автора» означает достижение ею расцвета, высшей точки эволюции, которая всем своим ходом подготавливает этот феномен. Топос золотого века словесности, наступившего при Франциске I

12 «…Des Poémés qui tombent soubz l'appellation de Grand oeuvre, comme sont, en Homére, l'Iliade: en Vergile, l'Eneide: en Ovide, la Metamorphose, tu trouveras peu ou point entrepris ou mis a fin par lés Pöétes de nostre temps: Pource si tu desires exemple, te faudra recourir au Romant de la Rose, qui est un dés plus grans oeuvres que nous lisons aujourd'huy en nostre pöésie Françoise» [30, f. 72 v°–73 r°].

и Генрихе II, нуждался не только в подкреплении, но и в олицетворении. Как пишет Жаклин Серкильини-Туле [5, p. 640], тексты такого автора подобны сакральным: они нуждаются в «глоссе и толковании» — именно этого и добивался Ронсар.

Появления Великого Автора ждет, как известно, Дю Белле в «Защите и прославлении...»; его описывает Клод де Буассьер в «Кратком поэтическом искусстве», которое (без имени автора) переиздавалось вплоть до 1576 г. вместе с трактатом Себилле:

> ...Надобно дождаться всевластной руки какого-либо великого поэта, что, движимый более высоким стилем, превзойдет избитые пути рифмоплетства на народном языке... и вольным голосом споет истинную поэму, каковая, будучи принята и одобрена, станет образцом, дабы отделать правила стоп, размеров и слогов[13].

После публикации первых четырех песней «Франсиады» Франция наконец обрела собственную эпопею, последний недостающий жанр, уравнивающий ее культуру с античным наследием, заполнила лакуну, которую Себилле не слишком удачно пытался компенсировать «Романом о Розе». Тем самым она обрела наконец и «великого автора».

Однако была ли «Франсиада» эпопеей?

Высоко ценимый Ронсаром Жак Пелетье дю Ман в «Поэтическом искусстве» (1555), прибегая к метафоре океана и ручьев, сравнивает с океаном не Великого поэта, но великую поэму — «героическое произведение», в котором и обретает величие его создатель:

> Сочинение героическое есть то, что дает цену и истинное имя Поэта. И столь оно ценно и чтимо, что ни один язык не прославится в веках, если на нем не разработать Тему Героическую, каковая есть война. Скажем мы, что иные жанры сочинений суть Реки и ручьи, а Героическое же подобно Морю, иначе форме и образу Мироздания: так что нет такой темы, сколь бы ни была

13 «Il fault attendre la souveraine main de quelque grand Poëte, lequel marchant d'un plus grand stile passe les traces communes de la vulgaire Rithmaillerie... & que de plus grand'alaine il chante un juste poëme, lequel estant receu & approuvé fera l'exemplaire, pour façonner les reigles des piedz mesures & syllabes» [18, f. 18 v°].

она сложна, драгоценна либо великолепна в природе вещей, какой нельзя было бы туда привнести и какая бы туда не смогла войти[14].

Героическая поэма для Пелетье подобна поэтическому океану, универсуму, вбирающему в себя всевозможные темы и предметы. Иначе говоря, возвыситься до ее написания может только поэт, владеющий всеми формами, стилями и жанрами поэтического искусства. «Великий автор», возвышаясь над всеми остальными, как бы вбирает их в себя, выступая символом поэзии (и культуры) как таковой. Автор этот воистину подобен Океану: он способен выступать во всех стилях и формах поэзии, объединяя в своей стихии ее отдельные ручьи. Именно этот мотив звучит, например, в славословии Ронсару из второго дня («Вавилон») «Второй Седмицы» (1584) Гийома Дю Бартаса, соперника вандомского стихотворца, гугенота, к которому обращено немало обличительных строк ронсаровского «Ответа на оскорбления и клевету»:

…Ce grand Ronsard, qui pour orner la France,
Le Grec et le Latin despouille d'eloquence:
Et d'un esprit hardy manie heureusement
Toutes sortes de vers, de style, et d'argument [19, p. 270].

…Великий Ронсар, каковой во славу Франции / Забирает красноречие у греческого и латыни / И, духом бесстрашен, умело владеет / Всеми видами стиха и стиля, всеми темами.

Этьен Пакье в седьмой книге «Разысканий о Франции» пишет о Ронсаре: «…к какому бы роду поэзии ни применил он свой ум, подражая древним, во всех он либо превзошел их, либо по крайней мере с ними сравнялся»[15],

14 «L'Euvre Heroïque ét celui qui donne le pris, e le vrei titre de Poëte. E si ét de tel conte e de tel honneur: qu'une Langue n'ét pour passer an celebrite vers les Siecles, sinon qu'ele èt tretè le Suget Heroïque: qui sont les guerres. Nous dirons donq les autres g'anres d'Escriz éstre les Rivieres e ruisseaus: e l'Heroïque éstre comme une Mer, einçoes une forme e image d'Univers: d'autant qu'il n'ét matiere, tant soèt ele ardue, precieuse, ou excelante an la nature des choses: qui ne s'i puisse aporter, e qui ne s'i puisse entrer» [23, p. 73].

15 «…En quelque espece de poesie, où il ait appliqué son esprit, en imitant les anciens, il les a ou surmontez, ou pour le moins esgalez» [22, p. 622].

соединив в своем лице Гомера, Пиндара, Феокрита, Вергилия, Катулла, Горация и Петрарку. Ронсар велик не только потому, что его творения не уступают античным, но прежде всего благодаря владению всеми стилями и видами поэзии.

Между тем сам Ронсар в предваряющем «Франсиаду» послании «К читателю» подходит к своей поэме с иными критериями. Опираясь на понятие поэтического вымысла, он разъясняет разницу между историографом и поэтом и называет «Франсиаду» отнюдь не «героическим» сочинением, но романом:

> ...Большая часть наших думает, что «Франсиада» есть история Королей Франции, как будто бы я затеял стать Историографом, а не Поэтом. Коротко говоря, книга сия есть Роман наподобие «Илиады» и «Энеиды», где при случае изображаю я сколь могу короче Государей наших, ибо цель моя — описать деяния Франсиона...[16]

Можно увидеть в этом фрагменте отголосок отождествления эпопеи и «Романа о Розе» у Себилле, однако речь, скорее всего, идет не о нем. У современников Ронсара в одном ряду с «Илиадой» часто стоял «Неистовый Роланд» Ариосто, переводившийся во Франции с 1550-х гг. В 1580 г. в Лионе вышел перевод первых двенадцати песней «Роланда» (с аллегорическими толкованиями), принадлежащий перу Жана де Буассьера, поэта из Оверни (см. о нем: [2]) и автора двух эпических поэм. Вторая из них, «Крестовый поход» (*La Croisade*, 1584), написанная во славу Готфрида Бульонского со товарищи, предваряется четверостишием Луи (?) Роже, сочинителя из Шароле, где создатель эпоса ставится в один ряд с Гомером, Вергилием, Ронсаром и Ариосто:

> Esmerveillable esprit! Boissiere tout seul, chante
> La fureur, le peril, l'amour et le brandon,

16 «...La meilleure partie des nostres pense que la Franciade soit une histoire des Rois de France, comme si j'avois entrepris d'estre Historiographe et non Poëte: Bref ce livre est un Roman comme l'Iliade et l'Aeneïde, où par occasion le plus briefvement que je puis je traitte de nos Princes, d'autant que mon but est d'escrire les faits de Françion...» [28, Au lecteur, sine pag.]

De Roland, de Francus, d'Enee, et d'Ilion.
Qu'Arioste, Ronsard, Virgille, Homere vante (цит. по: [3, p. 263]).

О дивный ум! Буассьер один воспевает / Неистовство, опасность, любовь и пламень войны / Роланда, Франка, Энея и Илиона, / что прославляют Ариосто, Ронсара, Вергилия и Гомера.

Ронсар в том же обращении к читателю упоминает Ариосто как одного из поэтов, прославивших тосканское наречие, но, характеризуя его, почти цитирует знаменитый пассаж Горация про химеру: отдельные члены у итальянского поэта хороши, целое же беспорядочно и уродливо. Как убедительно показала в недавней статье К. Делуанс-Луэт [7], проанализировав нарративную структуру «Франсиады», Ронсар действительно создает скорее роман, чем эпопею: если эпопея отвечает на вопрос «что произошло?», т. е. повествует о событии (например, Троянской войне), то в ронсаровской поэме в центре повествования стоит история главного героя. Тем самым «Великое Творение» Ронсара осталось неоконченным не столько потому, что поэт не получил желаемой королевской поддержки, сколько по внутрижанровым причинам: описав возмужание Франка и прославив его преемников, французских королей, поэт исчерпал поставленную перед собой задачу. Национальная эпопея оказалась двуликой — соперничая с Гомером, Ронсар в итоге создает своего рода идеальный роман.

Список литературы

Исследования / References

1 Berriet, Thomas. "De la querelle d'honneur à la querelle religieuse: deux conceptions du juste blâme dans les controverses autour de Ronsard." *Cahiers du GADGES*, no. 9: Genres et querelles littéraires, 2011, pp. 33–56. (In French)

2 Bjaï, Denis. "De l'Arioste au Tasse. Les muses italiennes de Jean de Boyssières." *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*. Paris, Éd. Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 171–185. (In French)

3 Bjaï, Denis. "La réception de *La Franciade* dans les dernières années de Ronsard." *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*. Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 259–274. https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3969-8.p.0259 (In French)

4 Bjaï, Denis. “Ronsard, le ‘mestier héroïque’ et sa mal-aimée *Franciade*.” *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, no. 1, 2020, pp. 148–163. https://doi.org/10.3406/bude.2020.7357 (In French)

5 Cerquiglini-Toulet, Jean. “À la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Age.” *Modern Language Notes*, vol. 116, no. 4 (French Issue), 2001, pp. 630–643. (In French)

6 Charbonnier, Frédéric. *La Poésie Française et les Guerres de Religion (1560–1574). Étude historique et littéraire sur la Poésie Militante, depuis la Conjuration d’Amboise, jusqu’à la mort de Charles IX*. Paris, Revue des œuvres nouvelles, 1919. 538 p. (In French)

7 Deloince-Louette, Christiane. “Homère, Virgile, Ronsard. La narration épique entre délibératif et démonstratif.” *La Narration oratoire et les Genres littéraires. XVe–XVIIIe siècles*, éd. par P. Mounier. Paris, Classiques Garnier, 2024, pp. 93–108. https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16625-2.p.0093 (In French)

8 Deloince-Louette, Christiane. “Les traducteurs d’Homère et la philologie: un conflit d’autorité?” *Princeps philologorum. L’autorité du philologue dans les éditions de textes anciens à la Renaissance*, éd. par F. Barrière, M. Bastin-Hammou, M. Ferrand, P. Paré-Rey. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2024, pp. 135–147. (In French)

9 Duché, Véronique, éd. *Ronsard poète militant (Discours des misères de ce temps)*. Paris, PUF, 2009. 224 p. (In French)

10 Duprat, Anne. “Fiction et définition du littéraire au XVIe siècle.” *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l’épreuve des textes anciens (XVIe–XVIIIe siècles)*, éd. par F. Lavocat. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 65–86. (In French)

11 Lestringant, Frank. “Minorité et martyre: les huguenots en France au temps des guerres de religion.” *Études théologiques et religieuses*, t. 74, 1999/1, pp. 21–34. (In French)

12 Prioux, Évelyne. “Des images irrévérencieuses dans la poésie et l’art auliques hellénistiques.” *Camenae*, no. 24: L’Irrévérence dans les arts visuels et les descriptions de monuments (du VIe siècle av. J.-C. au XIIe siècle apr. J.-C.), 2019, pp. 1–20. (In French)

13 Prioux, Évelyne. “Parodie, humour et subversion dans les images inspirées de la vie et de l’œuvre d’Homère.” *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques. Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 30–31 octobre 2008*, éd. par B. Acosta-Hughes, C. Cusset, Y. Durbec, D. Pralon. Besancon, Institut des Sciences et Techniques de l’Antiquité, 2011, pp. 159–177. (In French)

14 Rouget, François. “L’édification posthume de Ronsard en poète classique: de la consécration à la conservation.” *Studi Francesi*, vol. LXI/II, no. 182, 2017, pp. 305–319. https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9774 (In French)

15 Rouget, François. “Ronsard et ses adversaires protestants: une relation parodique.” *Seizième Siècle*, no. 2, 2006, pp. 79–94. (In French)

Источники

16 *Квинтилиан М.Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений / пер. А. Никольского. СПб.: Тип. Имп. Российской Акад., 1834. Ч. II. 522 с.

17 *Binet C.* Discours de la vie de Pierre de Ronsard, gentilhomme Vandomois, Prince des poëtes François, avec une éclogue représentée en ses obsèques, par Claude Binet. Plus les vers composez par ledict Ronsard peu avant sa mort. Ensemble son tombeau, recueilli de plusieurs excellens personnages. Paris: Gabriel Buon, 1586. 128 p.

18 *Boissière Cl. de.* Art poetique reduict et abrege, en singulier ordre et souveraine methode, pour le soulas de l'aprehension & recreation des espritz. Paris: Annet Briere, 1554. 24 f.

19 *Du Bartas G.* La Seconde Semaine ou Enfance du monde. Anvers: Jaques Henric, 1584. 228 p.

20 *Du Verdier A.* La Bibliotheque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas, contenant le Catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduict en François, & autres Dialectes de ce Royaume, ensemble leurs oeuvres imprimees & non imprimees… Lyon: Barthelemy Honorat, 1585. 1268 p.

21 *La Perrière G. de.* La Morosophie, Contenant Cent Emblemes moraux, illustrez de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains Françoys. Lyon: Macé Bonhomme, 1553. S. p.

22 *Pasquier E.* Les Recherches de la France d'Estienne Pasquier conseiller et advocat general du Roy en la Chambre des Comptes de Paris. Augmentees en ceste derniere edition de trois Livres entiers, outre plusieurs Chapitres entrelassez en chacun des autres Livres, tirez de la Bibliotheque de l'Autheur. Paris: Laurens Sonnius, 1621. 1019 p.

23 *Peletier du Mans J.* L'Art Poëtique de Jaques Peletier du Mans, departi an deus Livres. Lyon: Jan de Tournes, et Guil. Cazeau, 1555. 116 p.

24 *Pineaux J.* La Polémique protestante contre Ronsard / éd. des textes avec introd. et notes. Paris: M. Didier, 1973. Vol. I–II. 571 p.

25 *Poliziano A.* Le Selve / recate in versi italiani da L. Grilli. Città di Castello: S. Lapi, 1902. 255 p.

26 *Ronsard P. de.* Abbregé de l'Art poëtique François. Paris: Gabriel Buon, 1565. 14 f.

27 *Ronsard P. de.* Œuvres complètes / éd. critique par P. Laumonier. Paris: Marcel Didier, 1946. T. XII: Trois livres du Recueil des nouvelles poésies 1563–1564. XVII, 307 p.

28 *Ronsard P. de.* Les Quatre premiers livre de la Franciade. Au Roy treschrestien, Charles, neufieme de ce nom. Paris: Gabriel Buon, 1572. 228 p.

29 *Ronsard P. de.* Responce de P. de Ronsard Gentilhomme Vandomois, aux Injures et Calomnies, de je ne sçay quels Predicans, et Ministres de Genéve. Sur don Discours et Continuation des Miseres de ce Temps. Paris: Gabriel Buon, 1563. 27 ff.

30 *Sébillet Th.* Art poetique François. Pour l'instruction dés jeunes studieus, & encor peu avancéz en la Poésie Françoise. Paris: Gilles Corrozet [et Arnoul l'Angelier], 1548. 90 f.

31 *Thévenin P.* L'Hymne de la philosophie de P. de Ronsard, commenté par Pantaléon Thévenin,... auquel... est sommairement traicté de toutes les parties de philosophie... et y est rapportez à tout propos les lieux plus insignes de la divine Semaine du sieur Du Bartas, avec un traicté général de la nature, origine et partition de philosophie... Paris: J. Febvrier, 1582. 112 p.

32 *Tyard P. de.* Continuation des Erreurs amoureuses. Avec un Chant en faveur de quelques excellens Poëtes de ce temps. Lyon: Jean de Tournes, 1551. 70 p.

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/LYWJRQ
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)5

ТРАВЕСТИЯ ПЕТРАРКИЗМА: СЛЕДЫ «ПЛЕЯДЫ» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЛЕСКНОЙ ПОЭМЕ XVII В.

© 2025 г. А.В. Голубков
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия;
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 мая 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 сентября 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-92-117

Аннотация: Объектом исследования в настоящей статье оказывается «каприс» (бурлескная поэма) «Дыня» (1634) французского поэта М.А.Ж. де Сент-Амана, который в конце XVII в., несмотря на отрицательное отношение к его творчеству со стороны Н. Буало-Депрео, был почитаем лагерем «новых» во время «спора о древних и новых». Точка отсчета размышлений — рефлексия о негативном отношении к П. де Ронсару как со стороны «новых», так и «древних», причина которой усматривается в кардинально изменившейся логике подражания авторитетным текстам. В фокусе анализа оказываются служащие средствами амплификации две анафорические конструкции Сент-Амана, восходящие к 161 и 312 сонетам Ф. Петрарки, а также переводы и подражания, в том числе выполненные П. де Ронсаром и Ж. Дю Белле. В ходе исследования обнаруживаются различные механизмы работы поэтов «Плеяды» с текстами Петрарки и Сент-Амана с петраркистской традицией: бурлескный «каприс» предстает, таким образом, вариантом переложения с отчетливой деформацией оригинала, которая оказывается необходимым условием собственно авторского творчества.

Ключевые слова: французская литература, барокко, Возрождение, М.А.Ж. де Сент-Аман, бурлеск, анафора, петраркизм, Ф. Петрарка, «Плеяда», П. де Ронсар, Ж. Дю Белле.

Информация об авторе: Андрей Васильевич Голубков — доктор филологических наук, профессор РАН, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Покровский бул., д. 11, 109028 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-7069-1033

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

Для цитирования: *Голубков А.В.* Травестия петраркизма: следы «Плеяды» во французской бурлескной поэме XVII в. // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 92–117. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-92-117

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

THE TRAVESTY OF PETRARCHISM: THE TRACES OF "LA PLÉIADE" IN THE 17TH-CENTURY FRENCH BURLESQUE POEM

© 2025. Andrey V. Golubkov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Received: May 30, 2025
Approved after reviewing: September 02, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The object of research in this article is the "caprice" (burlesque poem) *Melon* (1634) by the French poet M.A.G. de Saint-Amant who at the end of the 17th century, despite the negative attitude of Nicolas Boileau-Despréaux to his work, was revered by the camp of the "Moderns" during the "the Quarrel of the Ancients and the Moderns." The starting point is a reflection on the negative attitude towards Pierre de Ronsard from both the "Moderns" and "Ancients" sides; the possible reason is the radically changed logic of the imitation. Then the analysis focuses on two anaphoric constructions of Saint-Amant that serve as means of amplification, dating back to sonnets 161 and 312 by Francis Petrarch, as well as translations and imitations by Ronsard and Joachim Du Bellay. In the course of the study, various mechanisms of the work of the poets of the Pleiades with the texts of Petrarch and Saint-Amant with the Petrarchist tradition are revealed: the burlesque "caprice" appears as a paraphrase with a distinct deformation of the original, which turns out to be a necessary condition for the author's own work.

Keywords: French literature, baroque, Renaissance, Marc-Antoine Girard de Saint-Amant, burlesque, anaphora, petrarchism, Francis Petrarch, "La Pléiade," Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay.

Information about the author: Andrey V. Golubkov, DSc in Philology, Professor of the RAS, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, National Research University Higher School of Economics, Pokrovsky Bd., 11, 109028 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-7069-1033

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

For citation: Golubkov, A.V. "The Travesty of Petrarchism: The Traces of 'La Pléiade' in the 17th-Century French Burlesque Poem." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 92–117. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-92-117

Репутация П. де Ронсара, как широко известно, во французской культуре XVII–XVIII вв. была откровенно плохой, в течение двух веков (1630–1830) вплоть до «открытия» XVI в. Ш.О. де Сент-Бевом его стихотворения не переиздавались, а стиль и манера, как и в целом поэтов «Плеяды», представали вопиющим отклонением как от классической доктрины, так и от хорошего вкуса. Особенно примечательно то, как внутри «спора о древних и новых» одинаково отрицательно к Ронсару относились оба лагеря; вспомним, что Н. Буало-Депрео в «Поэтическом искусстве» (1674) отмечал:

> Добиться захотел Ронсар совсем иного.
> Придумал правила, но все запутал снова.
> Латынью, греческим он засорил язык
> И все-таки похвал и почестей достиг.
> Однако час настал — и поняли французы
> Смешные стороны его ученой музы [21, с. 61].

В то же время нарративы его противника — Ш. Перро — в первом диалоге «Параллель между древними и новыми» (1688) оказываются основанными на схожих идеях:

> Аббат. Достаточно привести в пример Ронсара. Когда он начал публиковать свои стихотворения, Жан Дора, Баиф, Белло, Жодель и некоторые другие пришли в восторг от учености, которую он выказал в своих произведениях.
>
> Шевалье. Меня удивляет, что они не пришли в ужас от бесчеловечности, с которой он коверкает любезных их сердцу греков и римлян.

> Аббат. Вы правы, однако их одобрение получило поддержку двора, Парижа и всей Франции, так что даже вошло в поговорку, что сделать ляпсус в языке — значит дать пощечину Ронсару. Правда, с той поры положение вещей совершенно изменилось, ибо большинство начало кое в чем разбираться и поэзия Ронсара, при всем его огромном уме и таланте, предстала столь странной, что с вершины почитания упала в пропасть полного пренебрежения [22, с. 80–81].

Буало, как и Перро, не мог не заметить, что поэзия Ронсара кардинально не соответствовала вкусам французов конца XVII в., несмотря на «ученую музу»: первый отмечает, что это произошло по причине «порчи» французского языка, а второй — из-за неправильного следования древним образцам. Собственно, именно вопрос о подражании и его границах окажется ключевым в стратегии классической рецепции ронсаровского наследия. Переиздание стихотворений Ронсара в 1623 г., практически совпавшее с приходом к власти Ришелье и началом его культурной политики, спровоцировало важный для французской культуры раннего классицизма этап теоретической рефлексии, направленной на очищение языка и создание национальной литературной традиции, способной соперничать как с античной, так и южноевропейской ренессансной, и Ронсар в новых реалиях, как думается, не представал образцовым поэтом. Гез де Бальзак в книге «Сравнение Ронсара и Малерба» (изд. в 1657), во многом и заложившей на грядущие два века основы пренебрежения к Ронсару, противопоставил неудобоваримую имитацию Ронсара и его последователей тонкому подражанию (например, Горацию или Катуллу), производившемуся Ф. де Малербом, который предстал, по мнению Бальзака, первым французским автором, отказавшимся от слепого школярского перевода, т. е. сервильного подражания, в значительной мере превозносящего древний оригинал. Приговор Ронсару был неизбежен по той причине, что тот воплощал ученый «дух коллежа», но не двора — с ним был связан Малерб, теоретический манифест которого («Комментарий к Депорту») был построен как раз на последовательной дискредитации наследия «Плеяды».

Спустя десятилетие после упомянутого выше переиздания произведений Ронсара французский поэт М.А.Ж. де Сент-Аман (1591–1661) выпустил в свет свой «каприс» «Дыня» (*Melon*, 1634) — поэму, которая

стала одним из первых образцов французского бурлеска, построенного на травестии древнего сюжета. Расцвет творчества Сент-Амана пришелся на 1630–1650-е гг., целый ряд собственных стихотворений он сам назвал «каприсами», среди них — «Сыр», «Дворец Наслаждения», «Переход через Гибралтар», «Спасенный Моисей» и др. Сент-Аман — «поэт каприса», под такую номинацию попадают его сонеты, оды, эпиграммы, застольные песни — фактически все творчество, в игровой форме переосмысляющее и деформирующее традицию. Здесь будет уместно напомнить об исследовании «каприса», проведенном Р. Сколаром: слово «caprice», согласно его наблюдениям, вошло во французский узус в XVII в. как заимствование из итальянского и, безусловно, стало одним из ключевых понятий эпохи, символическим обозначением разрыва с канонами. Сколар подчеркивал: «“Каприз” — это новое и современное обозначение позиции “новых”, полагающих, что законам искусства надо придавать новые формы и что если овцы следуют проторенными путями классических образцов, то козы (т. е. capre) своими прыжками намечают иные, неожиданные и только им принадлежащие траектории» [6, с. 225]. По наблюдению исследователя, в словарной статье «Каприс» А. Фюретьер сближает в словаре несколько видов искусства: «каприччи» Ж. Калло, ряд музыкальных и поэтических опусов, в числе последних упоминается Сент-Аман.

Имя этого французского поэта практически неизвестно в отечественной исследовательской традиции: краткая информация о его биографии, а также перевод 8 стихотворений содержатся в антологии «Европейская поэзия XVII века», вышедшей в 1977 г. (некоторые из них впоследствии перепечатывались, например, в изданной в 1988 г. антологии «Западноевропейский сонет XIII–XVII веков»). Ценные сведения о его творчестве приведены в посвященной французской барочной поэзии обзорной статье В.Ю. Лукасик в университетском учебнике по истории зарубежной литературы XVII в. под редакцией Н.Т. Пахсарьян [4]. Лукасик справедливо отмечала, что Сент-Аман, наряду с Т. де Вио, оказывается «новым» автором (во многом предвещающим позиции «новых» в споре), что подтверждается хотя бы тем, как Сент-Аман намеренно отказался от изучения латинского языка, довольствуясь испанским, итальянским и английским и предполагая внести вклад в создание современной французской поэзии, в которой подражание в его ронсаровском варианте значит меньше, нежели сопер-

ничество и соревнование. Настоящая модель была разработана в беседах Бальзака и стала одним из важных стимулов деятельности ранней Французской академии, свидетельством чему оказывается «Речь против перевода» Г. Кольте (1658). В большинство хрестоматий, в том числе и французских, традиционно включается знаменитое амановское стихотворение «Зима в Альпах» — уникальная для XVII в. пейзажная зарисовка. Эрудит, путешественник, сластолюбец и гурман — Сент-Аман был либертеном, творческую репутацию которого погубил Буало, призвавший «не подражать глупцу» («N'imitez pas ce Fous»):

Примите мой совет: поэту не к лицу
В чем-либо подражать бездарному глупцу,
Что рассказал, как шли меж водных стен евреи,
А рыбы замерли, из окон вслед глазея [21, с. 88].

Речь в настоящем пассаже идет о поэме «Спасенный Моисей» (1653), Буало критикует Сент-Амана за пристрастие к излишним деталям, в том числе бытовым, неуместным в большом эпическом полотне, т. е. фактически за отказ пользоваться стилистическими ресурсами, которые традиционно признаются подходящими и соответствующими описываемым обстоятельствам. Настоящий упрек в пренебрежении восходящим к Цицерону и Квинтилиану риторическим требованием адаптировать стиль к выбранному сюжету (aptum), в сущности, представляет собой обвинение не столько в анахронистическом огрублении, сколько уже в дискредитации объекта описания, что в целом для «жандарма Парнаса» оказывается «вздором» и может гарантировать лишь быстро преходящий успех среди пьяниц из кабаков:

Но иногда поэт, к себе не слишком строгий,
Предел свой перейдя, сбивается с дороги:
Так, у Фаре есть друг, писавший до сих пор
На стенах кабачка в стихи одетый вздор;
Некстати осмелев, он петь желает ныне
Исход израильтян, их странствия в пустыне,
Ретиво гонится за Моисеем он, —
Чтоб кануть в бездну вод, как древний фараон [21, с. 56].

Буало упоминает здесь автора трактата «Благовоспитанный человек, или Искусство нравиться при дворе» приятеля Сент-Амана Н. Фаре (1630), как и Сент-Аман, вошедшего в состав Французском академии, в момент ее создания. И здесь же необходимо отметить вопиющую разницу восприятия фигуры этого либертена и разрушителя риторической традиции, которую мы наблюдаем у Буало и Перро, который в уже упомянутых выше диалогах «Параллели» из лагеря «новых» выступает настоящим адвокатом Сент-Амана:

> Шевалье. Есть еще один член Академии, с которым, к моей досаде, прескверно обошлись.
>
> Аббат. Кто это?
>
> Шевалье. Сент-Аман. На мой взгляд, это один из наших лучших поэтов. Я слышал, что вся Франция наслаждалась его сочинениями, когда он их публиковал. Что может быть приятнее, чем его «Одиночество», «Дождь» или «Дыня». И разве его сатирические вещи не отмечены хорошим вкусом, разве не мило высмеивает он пороки и несовершенства людей вообще, не оскорбляя никого в частности?
>
> Аббат. Я тоже не могу испытывать негодования, когда столь достойного человека называют глупцом за то, что у него якобы рыбы смотрят в окна на проходящих через Красное море евреев, тогда как ему это и в голову не приходило: он сказал только, что рыбы с удивлением смотрели на них. Надо критиковать его за то, что он сказал, но не за то, что ему приписывают [22, с. 228].

На фоне негативного консенсуса в отношении ронсаровского творчества, такое несовпадение оценок поэзии умершего в 1661 г. Сент-Амана со стороны «древних» и «новых» представляется чрезвычайно значимым и само по себе достойно стать темой для скрупулезного анализа: ронсаровское подражание отвергалось обеими сторонами, но деформирующее традицию творчество Сент-Амана было с энтузиазмом поддержано лагерем «новых», усмотревших в его наследии, очевидно, важный ресурс остранения и обновления традиции, а в нем самом — ключевую фигуру новой литературы в предыдущем поколении.

Тем не менее оценка Буало в значительной мере спровоцировала скептическое и пренебрежительное отношение к творчеству Сент-Ама-

на, которое было реабилитировано окончательно только в «Гротесках» Т. Готье (1844). Настоящий же взлет интереса к сочинениям Сент-Амана наблюдается после выхода в свет «Фигур» Ж. Женетта, который посчитал возможным на его примере рассматривать основания барочной поэтики вообще — ее важнейшим элементом Женетт посчитал амплификацию, череду уточнений и избыточных повторений [3, с. 391–412].

Амплификация как амановская поэтическая стратегия неоднократно становилась предметом анализа, в отечественной традиции о ней писала Г.Н. Ермоленко в докторской диссертации «Французская комическая поэма XVII–XVIII вв.: К проблеме специфики гипертекстового нарратива» (1998): «Его описание экономно и лаконично, хотя целям развертывания текста служат приемы кумуляции — комического перечисления — амплификации» [2, с. 112]. Ермоленко обращалась к анализу французской комической поэмы XVII–XVIII вв., в связи с этим каприсы Сент-Амана, по ее мнению, оказываются в значительной степени ее предвосхищением («эскизом») [2, с. 103–117].

Попробуем на примере упомянутого Перро амановского каприса «Дыня» рассмотреть некоторые особенности амплификации с присущими ей истоками и конвенциями. Настоящая поэма отмечена внушительным объемом, сам текст неоднороден и отчетливо распадается на две части, которые формально противостоят друг другу; маркером такой оппозиции оказывается размер. Первая часть, написанная восьмисложником с парной рифмой и функционально соотносимая с рамкой, представляет собой внешний нарративный уровень. Его сюжетный центр — описание праздничного пира, в котором принимает участие (или организовывает) рассказчик (его «я» появляется уже в первой строке):

Quelle odeur sens-je en cette chambre?	Какой аромат чувствую я в этой комнате?
Quel doux parfum de musc et d'ambre	Какой нежный запах мускуса и амбры
Me vient le cerveau resjouir	Приходит, чтобы порадовать мой мозг
Et tout le cœur espanouir?	И заставить все сердце цвести?
Ha! bon Dieu! j'en tombe en extase:	Ах, Бог мой! я от этого впадаю в экстаз:
Ces belles fleurs qui dans ce vase	Эти прекрасные цветы в вазе
Parent le haut de ce buffet	Украшают этот буфет,
Feroient-elles bien cet effet?	Они ли создали это впечатление?

A-t-on bruslé de la pastille?
N'est-ce point ce vin qui petille
Dans le cristal, que l'art humain
A fait pour couronner la main <...>
Qu'est-ce donc! Je l'ay descouvert
Dans ce panier rempli de vert:
C'est un melon, où la nature,
Par une admirable structure,
A voulu graver à l'entour
Mille plaisans chiffres d'amour [31, p. 102].

Сожгли ли тут ароматическую свечу?
Не это ли вино, которое так искрится
В том хрустале, который человеческое
мастерство
Создало, дабы тот царствовал в руке <...>
Что же это тогда! Я все обнаружил
В этой корзине, наполненной зеленью:
Это дыня, в которой природа,
В силу восхитительной структуры
Возжелала вырезать по кругу
Тысячу очаровательных шифров любви

Амплификация, как можно заметить, организует текст с самого начала: описание строится вокруг рассказчика-гедониста, который нарочито долго перебирает свои ощущения в тот момент, когда разрезает спелую дыню, — она, очевидно, была получена им в дар либо иным чудесным образом появилась в его доме. Каскад апофатических умозаключений, свидетельствующих о первом знакомстве рассказчика с настоящим фруктом, прерывается описанием самого плода как поистине великого создания природы, содержащего «шифры любви» в своей «восхитительной структуре». Поиск герметических оснований оказывается одной из распространенных практик анализа амановской поэзии [20], которая часто трактуется как «парадокс с двойным дном» [18, p. 17]. Мы могли бы истолковать аппетит рассказчика как символ устремленности к сверхприродному началу, а также противопоставить поверхность чувственно ощущаемого (аромат, вес) предмета описания той внутренней структуре, которая обнажается после вскрытия ножом. В связи с этим застолье неизбежно приобретает жертвенный смысл и евхаристический подтекст, в основе которого оказывается сакральное использование еды: синонимия пира и обедни в значительной степени подтверждается такими словами, как «амбра», «мускус», «экстаз», «амброзия». Таким образом, дыня оказывается сродни агнцу или божественной плоти, а ее вскрытие и поглощение в конечном итоге приводит к атрофии всех чувственных ощущений, которые до этого были чрезвычайно сильны, и насыщению:

1 Здесь и далее перевод каприса «Дыня» наш. — *А.Г.*

Mon appetit se rassasie
De pure et nouvelle ambroisie,
Et mes sens, par le goust seduits,
Au nombre d'un sont tous reduits.
Non, le cocos, fruit delectable,
Qui luy tout seul fournit la table
De tous les mets que le desir
Puisse imaginer et choisir,
Ny les baisers d'une maistresse,
Quand elle-mesme nous caresse,
Ny ce qu'on tire des roseaux
Que Crète nourrit dans ses eaux,
Ny le cher abricot, que j'ayme,
Ny la fraise avecque la crème,
Ny la manne qui vient du ciel
Ny le pur aliment du miel,
Ny la poire de Tours sacrée,
Ny la verte figue sucrée,
Ny la prune au jus delicat,
Ny mesme le raisin muscat
(Parole pour moy bien estrange),
Ne sont qu'amertume et que fange
Au prix de ce MELON divin

Мой аппетит насыщается
Чистой и новой амброзией,
И мои чувства, соблазненные этим вкусом,
Сократились в своем количестве до одного.
Нет, не кокос, сладостный фрукт
Который один затмит целый стол
Из блюд, которые желание
Может только вообразить и выбрать,
Ни поцелуи возлюбленной,
Когда она сама ласкает нас,
Ни то, что вытягивают из тростника,
Который Крит питает своими водами,
Ни дорогой абрикос, который я люблю,
Ни клубника со сливками,
Ни манна, падающая с небес,
Ни чистое лакомство из меда,
Ни священная груша из Тура,
Ни сладкая зеленая смоква,
Ни слива с нежным соком,
Ни даже виноград мускат
(Слова, довольно странные для меня),
Являются не более чем горечью и тиной
По сравнению с этой божественной дыней.

[31, p. 103–104].

Обратим внимание на то, каким образом вновь апофатически определяется теперь уже главное качество дыни, состоящее в самой возможности субстанционального соединения с божеством: ее плоть дарит такие удовольствия, которые превосходят поцелуи возлюбленной, манну небесную, сок критского тростника, абрикос, клубнику со сливками, мед, грушу, смокву, сливу и даже виноград, т. е. продукт, из которого традиционно изготавливается напиток как для дружеской пирушки либертенов, так и для церковной обедни. Даритель дыни не установлен, собственно, становится очевидным ее неземное происхождение: в поэме и сообщается, что она одновременно «Гордость климата Анжу» («Honneur du

climat angevin») и «Фрукт, вознесенный на Парнас» («Un fruit en Parnasse eslevé»).

В приведенном выше фрагменте амплификация реализуется при помощи анафорической конструкции, которая задает ритм перечислению. Внутри этого каскада описаний мы обнаруживаем два важных сопоставления: дыня превосходит не только все описанные фрукты, но и поцелуи возлюбленной, а также «манну небесную». Эротический «код» дыни, которая символизирует саму возлюбленную (и, безусловно, ее грудь), не исключает вероятную травестийную отсылку к ветхозаветной книге «Чисел»: «Пришельцы между ними стали обнаруживать прихоти; а с ними и сыны Израилевы сидели и плакали и говорили: кто накормит нас мясом? Мы помним рыбу, которую в Египте мы ели даром, огурцы и дыни, и лук, и репчатый лук, и чеснок; а ныне душа наша изнывает; ничего нет, только манна в глазах наших» (Числ. 11: 4–6).

Настоящая анафора, очевидно, отсылает также к пронизанному меланхолией и ностальгией петрарковскому сонету 312 «Ни ясных звезд блуждающие станы» (*Né per sereno ciel ir vaghe stelle* [29, p. 375][2]), в котором монотонно перечисляются те радости жизни, которые больше не могут тронуть сердце героя после кончины возлюбленной (путешествия, охота, поэзия, любовь): утрата Дамы превосходит их все. Ронсаровские сонеты «Ни розы, пламенеющие при свете дня» (*Ny voir flamber au point du jour les roses*[3]) и «Ни презренье прекрасной Нимфы» *(Ny les desdains d'une Nymphe si*

2 Ср. в рус. пер. Вяч. Иванова:
«Ни ясных звезд блуждающие станы,
Ни полные на взморье паруса,
Ни с пестрым зверем темные леса,
Ни всадники в доспехах средь поляны,
Ни гости с вестью про чужие страны,
Ни рифм любовных сладкая краса,
Ни милых жен поющих голоса
Во мгле садов, где шепчутся фонтаны, —
Ничто не тронет сердца моего.
Все погребло с собой мое светило,
Что сердцу было зеркалом всего.
Жизнь однозвучна. Зрелище уныло,
Лишь в смерти вновь увижу то, чего
Мне лучше б никогда не видеть было» [23, с. 227].

3 Ср. в рус. пер. В. Левика:
«Нет, ни камея, золотом одета,

belle) в точности сохраняют меланхолическую интонацию и структуру анафорических перечислений тех реалий, которые не радуют душу: в список входят, среди прочих, знаменитые ронсаровские розы, музыка, драгоценности, красоты природы, которые меркнут перед воспоминанием о любви. Та же узнаваемая анафорическая структура была заимствована в сонете Дю Белле «Ни Дриады, бегущие по лесу» (*Ny par les bois les Driades courantes*, сборник «Олива»), в котором при помощи амплификации прославляется светило, с которым отождествляется дама. Ронсар и Дю Белле вовсе не ставят задачу воспользоваться петракистской анафорой для прославления низкого предмета, они остаются в рамках тех конвенций и правил приличия, которые Сент-Аман разрушает, когда на место Солнца или Дамы после череды перечислений помещает дыню.

Рассказ о божественном происхождении дыни, а также пророчество о будущем этого плода легли в основу второй части каприса: торжественный александрийский стих приходит здесь на смену восьмисложнику, при этом эпическое повествование об олимпийском пире, во время которого Талия преподнесла Аполлону дыню, представлено как вложение внутри первого нарратива. Иерархия сюжетов представлена однозначно: обрамляющая история важнее вставной, которая оказывается развернутым ответом на вопрос о небесном дарителе дыни:

On dit qu'il fut conclu qu'en signe de victoire	Говорят, что было решено, чтобы в знак
Tout le reste du jour se passeroit à boire,	победы
Et que chacun d'entr'eux, fournissant au	Весь остаток дня прошел бы в возлияниях,
banquet,	И что каждый для организации пира,

Ни лютни звон, ни лебедя полет,
Ни лилия, что над ручьем цветет,
Ни прелесть роз в живом луче рассвета,
Ни ласковый зефир весны и лета,
Ни шум весла, ни пенье светлых вод,
Ни резвых нимф веселый хоровод,
Ни роща в дни весеннего расцвета,
Ни блеск пиров, ни ярой битвы гром,
Ни темный лес, ни грот, поросший мхом.
Ни горы в час вечернего молчанья,
Ни все, что дышит и цветет вокруг,
Не радует души, как этот Луг,
Где вянут без надежд мои желанья» [24, с. 42].

Apporterait son mets troussé comme un pacquet.
Soudain, de tous costez sur l'Olympe se virent
Plats deçà, plats delà, que les Nymphes servirent,
Le bras nud jusqu'au coude et le sein descouvert,
Orné de quelque fleur avec un peu de vert
<...>
Vous sçaurez, compagnons, que parmy tant de mets,
Qui furent les meilleurs qu'on mangera jamais,
Et parmy tant de fruicts, dont en cette assemblée,
Au grand plaisir des sens la table fut comblée,
Il ne se trouva rien à l'égal d'un melon
Que Thalie apporta pour son maistre Apollon [31, p. 109].

Приносил бы свои блюда, связанные вместе.
Внезапно со всех сторон на Олимп понеслись
Блюда отсюда и оттуда, их подавали нимфы,
С руками, голыми по локоть и открытой грудью,
Украшенной несколькими цветами
с листьями <...>
Вы узнаете, друзья, что среди стольких блюд,
Которые были самыми лучшими из всех,
И среди стольких плодов, которых на этом собрании,
К великому удовольствию, было множество,
Не было ничего, сравнимого с дыней,
Которую Талия принесла своему повелителю Аполлону.

Обратим внимание на финал этой части нарратива о происхождении плода и начало повествования о его славном будущем: собственно, на их границе мы наблюдаем апогей хвалы (катрен), которая оказывается примером амплификации с показательной анафорой-восклицанием, далее череда перечислений разрозненных мелких действий и обстоятельств вновь оформляется при помощи единоначалия:

Ô manger précieux! délices de la bouche!
Ô doux reptile herbu, rampant sur une couche!
Ô! beaucoup mieux que l'or, chef-d'œuvre d'Apollon!
Ô fleur de tous les fruits! Ô ravissant melon!
Les hommes de la cour seront gens de parolle,

О драгоценная снедь! услада рта!
О травянистая рептилия, ползущая по грядке!
О! то, что гораздо лучше золота, шедевр Аполлона!
О цвет всех плодов! О восхитительная дыня!

Les bordels de Rouen seront francs
de verolle. <...>
Les preneurs de petun auront de belles dents,
Les femmes des badauts ne seront plus
cocquettes,
Les corps pleins de santé se plairont aux
clicquettes,
Les amoureux transis ne seront plus jalous,
Les paisibles bourgeois hanteront les filous,
Les meilleurs cabarets deviendront soliteres
[31, p. 110].

Придворные потеряют дар речи,
Бордели Руана избавятся от сифилиса.
Потребители табака будут иметь красивые
зубы,
Жены ротозеев не будут кокетливыми,
Тела, полные здоровья, будут радоваться
трещоткам,
Робкие воздыхатели не будут более
ревнивыми,
Смирные горожане будут водиться
с жуликами,
Лучшие кабаки опустеют.

Таким образом, рассказ о пире богов оказался аргументом для доказательства тезиса о божественности дыни: Сент-Аман еще не имеет возможности представить текст ироикомического содержания о пире богов после битвы с гигантами вне экфрастической рамки, относящейся к актуальной современности и к «бытовому» эпикурейству (именно в связи с этим Ермоленко характеризует амановский каприс лишь как «эскиз»: форма и материал поэмы здесь уже сформированы, но сам ироикомический текст выступает в качестве своеобразного приложения — иллюстрации или дополнения — по отношению к рамочному нарративу).

Поставщиками материала и стилистических ресурсов для этой части стали преимущественно два источника — третья книга первого тома романа «Сумасбродный пастух» Ш. Сореля (1627), а также поэма «Похищенное ведро» А. Тассони (1615, изд. в Париже при содействии Дж. Марино в 1621 г.) [10; 15]. Оба произведения построены по принципу радикальной вульгаризации эпической традиции — героического нарратива об античных богах, которые оказываются редуцированы до человеческих размеров. Большинство исследователей сходятся в том, что использование низкого стиля в описании олимпийского пира и сам складывающийся топос «очеловеченного пантеона» были инспирированы книгой «Мифология, или объяснение мифов» Н. Конти, переведенной на французский язык Ж. Бодуаном (1627); безусловно, нельзя исключать и опыт, восходящий к «Батрахомиомахии», а также внушительный итальянский опыт, представленный твор-

чеством Ч. Капорали («Путешествие на Парнас» и «Парнасские новости», 1582), Т. Боккалини («Парнасские известия», 1611–1615), Ф. Браччолини «Насмешка богов» (1618) и др.

Каприсы Сент-Амана, тем не менее, оказываются первым опытом французского *поэтического* бурлеска — травестии мифа, эпической поэмы и предшествующей традиции. Собственно, французская поэзия здесь уже практически не отстает от итальянской: вспомним, что в 1633 г. вышел травестированный парафраз «Перелицованная Энеида» Дж.Б. Лалли, а также за четыре года до этого — его «Франсеида» (1629). Сент-Аман, очевидно, в самом начале охватившей Францию «эпидемии бурлеска» ввел в употребление сам термин «бурлеск» в своем ироикомическом каприсе «Переход через Гибралтар» (1637), ставшем его творческим манифестом. В этом кратком сочинении Сент-Аман упоминает трех итальянских авторов, которые оказались для него образцовыми: Тассони, поэма которого, по его мнению, отмечена тонким соединением героики и бурлеска и может быть поставлена в один ряд с «Освобожденным Иерусалимом» Т. Тассо (это второй образец), третий упомянутый автор — Ф. Берни (ок. 1497–1535), основоположник стиля бернеско, получивший известность своими «capitoli giocosi», т. е. высокопарными энкомиями, обращенными к еде и откровенно низким и часто не просто прозаическим, но и уродливым предметам (угрям, паштетам, рыбам, ночным горшкам и др.), а также болезням (чума) и прочим «низостям». Парадоксальная похвала в духе бернеско, адресованная бытовому объекту или событию, фактически оказывается главным событием амановского каприса, а травестированная мифологическая образность в манере Тассони, которого в «Переходе через Гибралтар» Сент-Аман ценит много выше Берни, служит для легитимации абсурдных похвал и их усиления.

Творчество Берни, как и Тассони с его «Рассуждениями о стихотворениях Петрарки» (изд. в 1608), предстает одним из изводов панъевропейского антипетраркизма: собственно, этот итальянский поэт использует традиционную петраркистскую топику и стилистические конвенции для прославления объекта, который радикально противостоит самой такой манере говорения о нем. Схожие процессы наблюдались на собственно французской почве, где «Блазон о прекрасном соске» (1536) К. Маро сформировал моду на высокопарное описание частей женского тела. Жанровые основания парадоксальной хвалы, восходящей к речам Горгия и небольшой псевдовергилиевской

поэме «Толченка» (*Moretum*), безусловно, формально соотносятся с принципами эпидейктического красноречия, однако в условиях барокко настоящая стратегия формального прославления низменного содержания уже предстает не столько изящным софистическим упражнением (к которому еще можно отнести «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского), сколько элементом «поэтики изумления», тем приемом, который создает эффект разнообразия и неожиданности, рождающийся из-за вопиющего контраста формы и содержания. Свидетельством чему оказываются, с одной стороны, деформирующая петраркизм оптика Берни, а с другой, например, хвала табаку или распутству в мольеровской пьесе «Дон Жуан» [12].

Вопрос влияния Берни на французскую поэзию и, в частности, на Сент-Амана изучен основательно: Р.А. Маццара анализирует связь амановской поэзии с последователями итальянского поэта [17], О. Россеттини, посвятившая свою монографию интертекстуальности французской сатиры XVII в. [19], выявляет глубинное влияние Берни как на Сент-Амана, так и на поэтов первой половины XVII в. (в том числе Ш.Т. Сигоня, П. Мотена, М. Ренье), а также сборников вроде «Сатирический Парнас» (1622). Это влияние, по мнению Д.Д. Лайонса [16], заметно уже и в творчестве «Плеяды», например, в ронсаровской «хвале», обращенной к зиме или лягушке, а также в 91-м сонете из сборника «Сожаления» Ж. Дю Белле (1558), который, в свою очередь, стал результатом переложения сонета «Тонкие серебряные волосы» (*Chiome d'argento fino* [27, p. 98]) Берни:

Ô beaux cheveux d'argent mignonnement retors!	О прекрасные, милые, вьющиеся серебряные волосы!
Ô front crêpe et serein! et vous, face dorée!	О крепкий и безмятежный лоб! И Вы, золотистое личико!
Ô beaux yeux de cristal! ô grand bouche honorée,	О прекрасные хрустальные глаза! О великий, почтенный рот,
Qui d'un large repli retrousses tes deux bords!	Который широкой складкой загибается у краев!
Ô belles dents d'ébène! ô précieux trésors,	О прекрасные зубы из черного дерева! О драгоценные сокровища,
Qui faites d'un seul ris toute âme enamourée!	Один смешок которых воспламеняет всю
Ô gorge damasquine en cent plis figurée!	душу любовью!

Et vous, beaux grands tétins, dignes d'un si beau corps!
Ô beaux ongles dorés! ô main courte et grassette!
Ô cuisse délicate! et vous, jambe grossette,
Et ce que je ne puis honnêtement nommer!
Ô beau corps transparent! ô beaux membres de glace!
Ô divines beautés! pardonnez-moi, de grâce,
Si, pour être mortel, je ne vous ose aimer
[25, p. 23].

О дамасская грудь, собранная в сотне складок!
И вы, прекрасные большие соски,
достойные такого прекрасного тела!
О красивые золотые ногти! О короткая пухлая рука!
О нежное бедро! И Вы, толстая ножка,
И то, что я не могу назвать из-за приличия!
О прекрасное прозрачное тело!
О прекрасные ледяные конечности!
О божественные красоты! Простите меня, пожалуйста,
Когда, будучи смертным, я не смею любить вас[4].

Настоящее переложение берниевского сонета, выполненное скорее в традициях французского контрблазона, представляет исключительный интерес для нашего сюжета: в тексте Дю Белле мы замечаем использование анафоры, которой у итальянского антипетраркиста не было, и структурно она повторяет тот же рисунок, что мы наблюдали в амановском катрене-хвале с анафорой на «о». Собственно, интересующий нас фрагмент из каприса Сент-Амана, в котором представлена обращенная к дыне хвала, заставляет вспомнить уже не столько о блазоне, сколько о поэтическом клише, восходящем к еще одному сонету Петрарки (сонет 161, *O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*[5]), подражани-

4 Перевод наш. — *А.Г.*

5 Ср. в рус. пер. А. Эппеля:

«О шаг бесцельный, о расчет заочный,
О маета, о гордое пыланье,
О сердца дрожь, о властное желанье,
О вы, глаза, — источник слезоточный;
О ты, листва, — венчатель правомочный,
Единое двум доблестям признанье;
О сладкий плен, о тяжкое призванье,
Меня вовлекшие в сей круг порочный;
О дивный лик! Не пылких благодуший
Амурова стезя, но слез и страха:
Строптивца там заездят, больно шпоря.

ями которому предстают, в итоге, как сам амановский текст, так и сонет Дю Белле.

В сонете Петрарки рисунок анафоры ярко специфичен — она занимает в нем первые 7 строк, затем первые строки терцетов, при этом строки 1, 2, 3 и 7 усилены повторением восклицания после цезуры еще и в середине (у Сент-Амана таков рисунок последней строки). Такая модель, напомним, стала чрезвычайно популярной во французской поэзии XVI в., ее успех начинается уже с перевода интересующего нас сонета Петрарки, выполненного К. Маро (*Ô pas épars, ô pensées soudaines*, 1539). Написанный спустя десятилетие сонет Дю Белле «О слабый дух после таких страданий» (*O faible esprit, chargé de tant de peines*, сборник «Олива», 1549 [26]) уже представляет собой попытку не столько точного перевода, коим был текст Маро, сколько переложения петрарковского сонета с показательным расширением смысла. А.Д. Михайлов в сравнительном анализе этих двух текстов отмечал: «Вместо стонов и жалоб появляется горький недоуменный вопрос; цезуры посреди стихотворных строк уже не так обусловлены синтаксисом и смыс-

О чистые и любящие души,
Вы — сущие, и вы — добыча праха,
Воззритесь же на эту бездну горя!» [23, с. 146]

O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti,
o tenace memoria, o fero ardore,
o possente desire, o debil core,
oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!
O fronde, honor de le famose fronti,
o sola insegna al gemino valore!
O faticosa vita, o dolce errore,
che mi fate ir cercando piagge et monti!
O bel viso ove Amor inseme pose
gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve,
come a lui piace, et calcitrar non vale!

O anime gentili et amorose,
s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve,
deh ristate a veder quale è 'l mio male

[29, p. 209].

О беспорядочные шаги, о быстрые и смутные мысли,
О цепкая память, о пылкая страсть,
О властное желание, о глупое сердце,
О мои глаза, не глаза более, а фонтаны!
О листва (=венок), честь знаменитых лбов,
О тот самый знак, ценимый также поэтами!
О жизнь-мучение, о сладкое заблуждение (=ошибка),
Что заставляет меня искать, блуждая по горам и по долинам.
О прекрасный лик, что с Амуром пристегивает (мне)
Шпоры, дабы обуздать меня и вести,
Куда ему (=Амуру) заблагорассудится, и нет от этого защиты.
О нежные и любящие души,
Те, что в мире, и вы, прозрачные из праха тени (=мертвые),
Остановитесь же увидеть, как сильны мои страданья [перевод наш. — *А.Г.*].

лом, как у Петрарки и Маро. В ритмической организации катрена Дю Белле достигает большего разнообразия, чем Маро: первая фраза охватывает две строки, тогда как две следующие укладываются в одну строку каждая. Но не это все-таки главное. Дю Белле полностью меняет смысл, заключенный в стихах Петрарки (и Маро), и его сонет оказывается не переводом и даже не подражанием, а откликом, своеобразным ответом, воспоминанием о сонете итальянца» [5, с. 167–168].

Эта точка зрения о сонете-воспоминании подтверждается обилием вопросительных конструкций, которые присутствуют в тексте Дю Белле: они, безусловно, свидетельствуют о формировании метапозиции в отношении петраркистских штампов — как семантических, так и стилистических. О продуктивности анафористической модели 161-го сонета свидетельствует целая волна подражаний в 1550-е гг., в частности Ж.-А. де Баифа — «О шаги напрасные, о тщетные надежды!» (*Ô pas en vain perdus! ô espérances vaines!*) и «О прекрасные лазурные глаза, о взгляды нежности!» (*Ô beaux yeux azurins, o regards de douceur!*, сборник «Любовь к Франсине», 1555), Л. Лабе «О прекрасные темные глаза, о отведенные взгляды» (*Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés*, сборник «Сонеты», 1555) и О. де Маньи «О прекрасные темные глаза, о отведенные взгляды» (*Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés*, сборник «Вздохи», 1557). Перечисленные тексты устроены по идентичным принципам: петрарковский сонет оказывается тем фоном-«воспоминанием», который неизбежно возникает при их прочтении. Уровень деформации оригинала минимален: в сохранности остается сама ситуация и меланхолическая интонация, процесс приращения смысла почти всегда лимитирован подменой некоторых понятий (например, во всех выше указанных сонетах Баифа, Лабе и Маньи вместо «шагов» возникают «глаза», которые тем не менее описываются все в той же петраркистской манере). Поэт, безусловно, выступает уже не как переводчик, однако он и не ставит целью наделить прием автономией, используя его на ином материале, более того, поэт не скрывает своей интенции скрыться за маской авторитета, практически не занимая в отношении его критическую позицию. В эту же логику вписывается сонет Ронсара с той же легко узнаваемой анафорой «О стрелы, поразившие меня в самую душу» (*Ô traits fichés dans le but de mon âme*[6]), в котором неизбежно

6 Настоящий сонет стал объектом анализа Ю.Б. Виппера, в его монографии приведен как оригинал, так и подстрочник [1, с. 183].

возникает петраркистская топика («передуманные мысли», «сладостная ошибка», «благородный пыл», «непобедимая страсть» [30, p. 77]); хотя в первой строке указаны «стрелы любви», петрарковские «напрасные шаги» с примечательной неизбежностью появляются во втором катрене. Показательным гиперболическим расширением, снова выдержанным строго в петраркистском контуре, можно считать и финал ронсаровского сонета: в том самом месте, где Петрарка обращается с просьбой к живым и мертвым посочувствовать ему, Ронсар осмеливается усилить исходный текст, призывая демонов и духов.

Необходимо заметить, что стихотворения Ронсара уже в самой интеллектуальной культуре середины 1550-х гг. становились поэтическими образцами использования риторических фигур вроде анафоры и амплификации, например, во «Французской риторике» А. Фуклена (1555), который в разделе об анафоре приводит ронсаровский пассаж из послания к кардиналу де Лоррену, а в разделе о восклицании как разновидности амплификации — еще один сонет из его «Любовных стихотворений»:

> Восклицание. Восклицание есть крик и возвышение голоса, употребляемые для увеличения и усиления: каковые часто обозначаются этими знаками, ô, hélas, las, ah, hé и прочими подобными:
>
> О нежная речь, чья приторная ловушка
> Еще питает голод моего воспоминания!
> О любовная битва, трофей и слава!
> О сладкий смех! О чарующие поцелуи,
> О золотые волосы, о склоны, где в изобилии
> Лилии, гвоздика, порфира, слоновая кость!
> О двойные огни, коим небо меня заставляет пить
> Столь долгими глотками любовный яд! [28, p. 392]

К концу 1550-х гг., когда Дю Белле переводил берниевский сонет, творчество Ронсара уже стало поставщиком примеров и сложившихся схем, в связи с чем берниевские «Chiome d'argento fino» были превращены в «Ô beaux cheveux d'argent» в том числе, возможно, и не без влияния ронсаровского «Ô cheveux d'or». Дю Белле перевел антипетраркистский итальянский текст, используя петраркистский поэтический прием, так как

Ронсар и Дю Белле вовсе не ставят целью полемику с Петраркой, оставаясь в русле «воспоминания», как не возникает у них попыток перенести арсенал петраркизирующих стилистических средств на материал, который разительно отличается от того, что самим Петраркой был разработан.

Сент-Аман оказывается значительно радикальнее поэтов «Плеяды», применяя в том числе ронсаровскую петраркистскую стилистику к совершенно непригодному для этого материалу. В сущности, отсылающие к петраркизму анафоры оказываются в его бурлескных каприсах тем же элементом стиля, что и александрийский стих: будучи опознаны образованным читателем, они создают пространство диалога, ту интертекстуальность и «игровое использование культурного наследия» [18], которые рядом исследователей (в том числе Лайонсом и Ж. Бельбе [8]) вслед за А. Аданом и его «Замечаниями о бурлеске» (1949) [7] трактовались как элемент пародии. Рассуждать о пародийности, как представляется, все же непродуктивно, о чем свидетельствуют работы Ж. Леклерка [14], Ж. Эмелина [13], Ф. Бара [9] и др.: бурлеск трактуется здесь уже не столько как восходящая к роману Ф. Рабле пародия, сколько затрагивающая стиль произведения комическая форма и специфическая манера перевода (переложения) текста или целой традиции, вполне сопоставимая с развивавшейся параллельно в то же время во Франции моделью «прекрасных неверных», представленной, например, в известных своей деформацией источника переводах из Тацита, Лукиана, Фукидида, выполненных Н. Перро д'Абланкуром. Оба явления предстают изводами позднегуманистического translatio studii и ставят целью не только апроприацию древней культуры, но и «обновления» классических текстов, т. е. адаптацию наследия к современным реалиям. Гораздо важнее само радикальное стремление изменить логику подражания, которое преодолевает статус «воспоминания» и теперь исходит из принципа «десакрализации» исходного материала, восприятие его как точки отсчета для собственного inventio, зарождающегося в «зазорах» деформации оригинала. Парадоксальное сродство бурлеска и «прекрасных неверных» подтверждается в том числе опытом Буало, который, как мы помним, отрицательно относился к амановским опытам по причине грубости их языка. В предисловии к ироикомической поэме «Налой» (1674) он как раз и выступал против традиционного бурлеска, в котором Дидона и Эней разговаривают как селедочница и крючник, при этом вполне санкционировал разговор часовщиков в мане-

ре Дидоны и Энея, фактически обосновывая деформации Перро д'Абланкура и его последователей: Буало ставит под сомнение именно тот вариант бурлеска, который избрал Сент-Аман, но отнюдь не саму деформационную логику как таковую.

Переводчик в бурлеске, вступивший в соревнование с древним автором, сам становится инстанцией дискурса, создает собственный текст как критическую параллель к тексту классическому, изобретая свою личную авторскую траекторию, фактически, как справедливо высказался Д. Бертран, переизобретая себя [11]. С этим связано стремление вступить в полемику именно с наиболее известными текстами, среди которых, как мы попытались показать, оказывается Петрарка и сама традиция французского петраркизма, представленная опытом «Плеяды» — прежде всего Ронсаром и Дю Белле. На фоне такого использования традиции оказываются очевидными изменения в самом подходе к подражанию у описанных авторов: тексты французских петраркистов вполне школярские и вовсе не содержат критического потенциала, в то время как амановские каприсы в своем «козьем прыжке» деформируют традицию, в связи с чем оказываются ценимы таким представителем лагеря «новых», как Перро, получившим известность, кроме прочего, своей поэмой «Стены Трои, или Происхождение бурлеска» (1653).

Список литературы

Исследования

1 *Виппер Ю.Б.* Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. 432 с.

2 *Ермоленко Г.Н.* Французская комическая поэма XVII–XVIII вв.: К проблеме специфики гипертекстового нарратива: дис. … д-ра филол. наук. Смоленск, 1998. 406 с.

3 *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с.

4 *Лукасик В.Ю.* Французская поэзия // *Горбунов А.Н., Малиновская Н.Р., Пахсарьян Г.Т. и др.* История зарубежной литературы XVII века. М.: Высшая школа, 2005. С. 140–183.

5 *Михайлов А.Д.* Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (о двух переводах из Петрарки) // *Михайлов А.Д.* От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI–XIX века). М.: Языки славянских культур, 2009. Т. 1. С. 163–169.

6 *Сколар Р.* Слова-«мигранты» в эпоху Нового времени: казус «каприза» // Шаги/ Steps. 2020. Т. 6, № 4. С. 216–229. https://doi.org/10.22394/2412941O-2020-6-4-216-229

7 *Adam A.* Note sur le Burlesque // XVII siècle. 1949. № 4. P. 81–91.

8 *Bailbé J.* Aux origines du burlesque: œuvre parodique de Saint-Amant // Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts. Paris; Tübingen: W. Leiner, 1987. P. 75–88.

9 *Bar F.* Le genre burlesque en France au XVII[E] siècle: Etude de style. Paris: d'Arthey, 1960. XXXIII+444 p.

10 *Bertrand D.* Invention burlesque et commentaire: Le «Banquet des Dieux» de Sorel ou la poétique de Janus // Poétiques du burlesque. Paris: H. Champion, 1998. P. 243–256.

11 *Bertrand D.* La crise burlesque, ou l'auteur réinventé // Revue des Sciences humaines. 1995. № 238. P. 97–109.

12 *Dandrey P.* L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière. Paris: PUF, 1997. 340 p.

13 *Emelina J.* Comment définir le burlesque // Poétiques du burlesque. Paris: H. Champion, 1998. P. 49–66.

14 *Leclerc J.* L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643–1661). Paris: Hermann, 2014. 362 p.

15 *Leclerc J.* Le banquet des dieux, un topos burlesque revisité par Sorel, Scarron et Dassoucy // Charles Sorel polygraphe. Québec: Laval, 2006. P. 235–250.

16 *Lyons J.D.* The Listening Voice: An Essay on the Rhetoric of Saint-Amant. Lexington: French Forum, 1982. 138 p.

17 *Mazzara R.A.* Saint-Amant and the Italian Bernesque Poets // French Review. 1959. № 3. P. 231–241.

18 *Peureux G.* Le rendez-vous des Enfans sans soucy: La poétique de Saint-Amant. Paris: H. Champion, 2002. 562 p.

19 *Rossettini O.* Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVII[e] siècle. Firenze: Institut français de Florence, 1958. 342 p.
20 *Schorderet A.* Saint-Aman, poète de l'hermétisme grotesque et du jeu // Études françaises. 2008. № 1. P. 121–145.

Источники

21 *Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.
22 *Перро Ш.* Параллель между древними и новыми // Спор о древних и новых. М.: Искусство, 1985. С. 59–245.
23 *Петрарка Ф.* Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Книга писем о делах повседневных. Старческие письма. М.: Росад, 1997. 736 с.
24 *Ронсар П.* Избранная поэзия. М.: Худож. лит., 1985. 367 с.
25 *Bellay J. Du.* Les regrets et autres œuvres poétiques. Paris: Morel, 1558. 153 p.
26 *Bellay J. Du.* L'olive. Paris: Arnoul L'Angelier, 1549. [40 f].
27 *Berni F.* Opere burlesche. Milano: Classici Italiani, 1806. 249 p.
28 *Fouquelin A.* La rhétorique française // Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Paris: Librairie générale, 1990. P. 317–427.
29 *Petrarca F.* Canzoniere. Torino: Einaudi, 1964. 471 p.
30 *Ronsard P.* Les Amours. Paris: Veuve Maurice de La Porte, 1552. 240 p.
31 *Saint-Amant.* Melon // *Saint-Amant.* Œuvres poétiques. Coeuvres: Ressouvenances, 2009. XXIV+265 p.

References

1 Vipper, Iu.B. *Poeziia Pleiady: Stanovlenie literaturnoi shkoly* [*Poetry of the Pléiade: The Formation of a Literary School*]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 432 p. (In Russ.)

2 Ermolenko, G.N. *Frantsuzskaia komicheskaia poema XVII–XVIII vv.: K probleme spetsifiki gipertekstovogo narrative* [*French Comic Poem of the 17th and 18th Centuries: On the Problem of the Specificity of Hypertext Narrative: DSc Dissertation*]. Smolensk, 1998. 406 p. (In Russ.)

3 Zhenett, Zh. *Figury: v 2 t.* [*Figures: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 1998. 472 p. (In Russ.)

4 Lukasik, V.Iu. "Frantsuzskaia poeziia" ["French Poetry"]. Gorbunov, A.N., N.R. Malinovskaia, and G.T. Pakhsar'ian. *Istoriia zarubezhnoi literatury XVII veka* [*The History of Foreign Literature of the 17th Century*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2005, pp. 140–183. (In Russ.)

5 Mikhailov, A.D. "Zhoashen diu Belle i Kleman Maro (o dvukh perevodakh iz Petrarki)" ["Joachim Du Bellay and Clément Marot (On Two Translations from Petrarch)"]. Mikhailov, A.D. *Ot Fransua Viiona do Marselia Prusta: Stranitsy istorii frantsuzskoi literatury Novogo vremeni (XVI–XIX veka)* [*From François Villon to Marcel Proust: Pages of the History of French Literature of Modern Times (16th–19th Centuries*)], vol. 1. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2009, pp. 163–169. (In Russ.)

6 Skolar, R. "Slova-ʿmigranty' v epokhu Novogo vremeni: kazus ʿkapriza'." ["The Words ʿMigrants' in the Modern Era: The Incident of ʿCaprice'."]. *Shagi/Steps*, vol. 6, no. 4, 2020, pp. 216–229. https://doi.org/10.22394/2412941O-2020-6-4-216-229 (In Russ.)

7 Adam, Antoine. "Note sur le Burlesque." *XVII siècle*, no. 4, 1949, pp. 81–91. (In French)

8 Bailbé, Jacques. "Aux origines du burlesque: œuvre parodique de Saint-Amant." *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts.* Paris, Tübingen, W. Leiner, 1987, pp. 75–88. (In French)

9 Bar, Francis. *Le genre burlesque en France au XVIIe siècle: Etude de style*. Paris, d'Arthey, 1960. XXXIII+444 p. (In French)

10 Bertrand, Dominique. "Invention burlesque et commentaire: Le ʿBanquet des Dieux' de Sorel ou la poétique de Janus." *Poétiques du burlesque*. Paris, H. Champion, 1998, pp. 243–256. (In French)

11 Bertrand, Dominique. "La crise burlesque, ou l'auteur réinventé." *Revue des Sciences humaines*, no. 238, 1995, pp. 97–109. (In French)

12 Dandrey, Patrick. *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*. Paris, PUF, 1997. 340 p. (In French)

13 Emelina, Jean. "Comment définir le burlesque." *Poétiques du burlesque*. Paris, H. Champion, 1998, pp. 49–66. (In French)

14 Leclerc, Jean. *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643–1661)*. Paris, Hermann, 2014. 362 p. (In French)

15 Leclerc, Jean. “Le banquet des dieux, un topos burlesque revisité par Sorel, Scarron et Dassoucy.” *Charles Sorel polygraphe*. Québec, Laval, 2006, pp. 235–250. (In French)
16 Lyons, John D. *The Listening Voice: An Essay on the Rhetoric of Saint-Amant*. Lexington, French Forum, 1982. 138 p. (In English)
17 Mazzara, Richard. A. “Saint-Amant and the Italian Bernesque Poets.” *French Review*, no. 3, 1959, pp. 231–241. (In English)
18 Peureux, Guillaume. *Le rendez-vous des Enfans sans soucy: La poétique de Saint-Amant*. Paris, H. Champion, 2002. 562 p. (In French)
19 Rossettini, Olga. *Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVII*E *siècle*. Firenze, Institut français de Florence, 1958. 342 p. (In French)
20 Schorderet, Alain. “Saint-Amant, poète de l’hermétisme grotesque et du jeu.” *Études françaises*, no. 1, 2008, pp. 121–145. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KOWAGU
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)5

СОБЫТИЕ И ЕГО ИНФОРМАЦИОННЫЙ КОНТЕКСТ: ОДА РОНСАРА НА ПОБЕДУ ЖАРНАКА

© 2025 г. М.С. Неклюдова
Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 мая 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 июня 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-118-135

Статья подготовлена в рамках научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС

Аннотация: В статье анализируется место «Оды на победу Жарнака» Ронсара в информационном контексте события, которому она посвящена, — знаменитой судебной дуэли между Франсуа де Вивонном, сеньором де Ла Шатеньере и Ги Шабо де Монлье, сеньором де Жарнак, состоявшейся 10 июля 1547 г. Это драматическое происшествие поразило воображение современников и было многократно описано. Однако значительная часть материалов о нем появилась после 1559 г., т. е. после гибели на турнире короля Генриха II, что ретроспективно повлияло на восприятие поединка. В статье рассматриваются лишь отклики о дуэли, которые можно датировать периодом правления Генриха. Прежде всего, это редкие упоминания о ней в печатных публикациях, в основном провинциальных. Далее, многочисленные манускрипты официальной реляции, составленной герольдами и дополненной другими документами. Наконец, устные реакции представлены новостной балладой о дуэли, опубликованной в 1555 г. Этот разнородный контекст позволяет сделать вывод, что ода Ронсара была не просто откликом на событие, но частью более широкой «информационной кампании», проводившейся кланом Жарнака.

Ключевые слова: Ронсар, Жарнак, Генрих II, судебная дуэль, ода, хроника, песня, манускрипт.

Информация об авторе: Мария Сергеевна Неклюдова — PhD, заведующая Лабораторией историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-5251-931X

E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

Для цитирования: *Неклюдова М.С.* Событие и его информационный контекст: ода Ронсара на победу Жарнака // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 118–135. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-118-135

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

THE EVENT AND ITS INFORMATIONAL CONTEXT: RONSARD'S ODE TO JARNAC'S VICTORY

© 2025. Maria S. Neklyudova
The School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Received: May 30, 2025
Approved after reviewing: June 19, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Acknowledgements: The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

Abstract: This article analyses Ronsard's "Ode on the Victory of Jarnac" in the informational context of the event to which it was dedicated: the famous judicial duel between François de Vivonne de La Châtenière, and Guy Chabot de Montlieu de Jarnac, which took place on 10 July 1547. This dramatic incident captured the imagination of contemporaries and was frequently recounted. However, the majority of narratives were published after 1559, following the death of King Henry II at the tournament, which affected subsequent perceptions of the duel. This article considers only responses to the duel that can be dated to Henry's reign. Among them are rare printed references to the duel, which appeared mostly in provincial publications; numerous manuscripts, primarily the copies of the "relation officielle" compiled by heralds and supplemented by other documents; and oral reactions which can be gleaned from a news ballad about the duel published in 1555. These diverse sources suggest that Ronsard's ode was not a singular phenomenon but a part of a broader 'information campaign' orchestrated by the Jarnac clan.

Keywords: Ronsard, Jarnac, Henri II, judicial duel, ode, chronicle, song, manuscript.

Information about the author: Maria S. Neklyudova, PhD, Head of the Research Centre for Cultural History, The School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo Ave., 82, 119571 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-5251-931X

E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

For citation: Neklyudova, M.S. "The Event and its Informational Context: Ronsard's Ode to Jarnac's Victory." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 118–135. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-118-135

10 июля 1547 г. в Сен-Жермен-ан-Ле, в присутствии короля и двора, состоялся судебный поединок между отпрысками двух знатных родов, Франсуа де Вивонном, сеньором де Ла Шатеньере и Ги Шабо де Монлье, сеньором де Жарнак. В ходе короткой схватки последнему удалось серьезно ранить противника, который тем не менее отказался сложить оружие. После некоторых колебаний Генрих II позволил прервать дуэль, признав победителем Жарнака и избавив его от необходимости добивать поверженного врага. Ла Шатеньере вскоре умер от полученных ранений.

Ода Ронсара «На победу Ги де Шабо, сеньора де Жарнак» [18] была опубликована через три года после дуэли; точная дата ее написания неизвестна, но с высокой долей вероятности она восходит к 1547 г. По мнению некоторых исследователей, выбор темы для панегирика свидетельствовал либо о неискушенности поэта в придворных делах, либо о его дерзости [3, p. 125–126]. Жарнак, в отличие от Ла Шатеньере, не пользовался расположением Генриха II. Племянник адмирала де Бриона, к тому же женатый на Луизе де Писсле, единокровной сестре фаворитки Франциска I, он был тесно связан с придворными кругами, поддерживавшими интересы герцога Орлеанского. Напротив, Ла Шатеньере с юных лет был одним из верных компаньонов Генриха. Противостояние придворных партий, по-видимому, стало косвенной причиной конфликта между Жарнаком и Ла Шатеньере, который начался еще при жизни Франциска[1]. После его кончины Генрих,

1 Предмет ссоры в данном случае менее важен, чем тот факт, что он затрагивал сразу несколько членов клана Шабо: по утверждению Ла Шатеньере, Жарнак хвастался перед ним близкими отношениями со своей мачехой; Жарнак это отрицал и публично обвинил во лжи того, кто распускал подобные слухи, после чего Ла Шатеньере вызвал его на дуэль. Таким образом, оскорбление затрагивало честь Жарнака, его отца и мачехи (которая подала

несмотря на советы приближенных, дал разрешение на дуэль. В этом, по-видимому, был некоторый элемент символической расправы над креатурами герцогини д'Этамп: не случайно поединок решено было провести до коронации нового монарха, т. е. как бы в промежутке между старым и новым царствованием.

Летом 1547 г. Ронсар, находившийся далеко от двора, мог не знать всех тонкостей ситуации; даже непосредственные наблюдатели не были до конца уверены, сколь глубоким окажется унижение бывшей фаворитки[2]. Однако мало вероятно, что поэт не понимал общей расстановки сил, тем более он сам входил в окружение герцога Орлеанского и был близок к Шарлю де Писсле, епископу Кондомскому, единокровному брату герцогини д'Этамп и Луизы де Писсле. Последнее в значительной мере объясняет факт появления оды на победу Жарнака; более загадочна ее последующая публикация в составе «Первых четырех книг од». Не вполне понятно, зачем поэту понадобилось в 1550 г. публично напоминать об этом крайне неприятном для Генриха эпизоде, причем на первых страницах своего сборника. Если он хотел засвидетельствовать свою преданность опальному клану, то для этого вполне хватило бы трех од, посвященных Шарлю де Писсле (II, 18; III, 1, 18). Здесь трудно не согласиться с Клэр Сикар, увидевшей в публикации оды Жарнаку обдуманный риск: Ронсару нужно было привлечь внимание Генриха, который не имел вкуса к поэзии, но был способен оценить смелость и даже рыцарственность поступка.

Клэр Сикар находит подтверждение своей гипотезе в композиционной и стилистической организации самой оды. Как в свое время показал Андре Турнон, ее структура определяется взаимодействием трех повествовательных режимов: (1) прямой речи Жарнака, (2) прямой речи поэта и (3) обезличенного, крайне сентенциозного нарратива, как бы отражающего коллективное восприятие события [9, p. 15–18]. По мнению Сикар, сложное сочетание этих режимов было призвано продемонстрировать поэтическое мастерство Ронсара и одновременно обозначить его позицию по отношению к самому событию. Воспевая победу Жарнака, он как бы дистанциро-

официальную жалобу на клевету). Франциск I, ценивший обоих противников, пытался их примирить и не позволил решить ссору оружием.

2 Анализ политической и информационной неопределенности вокруг опалы герцогини д'Этамп см.: [8, p. 550–556].

вался от нее, не позволяя своему голосу сливаться ни с голосом героя, ни с голосом толпы. Показательна мизансцена, где поэт шествует навстречу победителю, чтобы подарить бессмертие его подвигам[3]: она подчеркивает отважную беспристрастность автора, который славит то, что достойно славы, вне зависимости от обстоятельств. А это, в свой черед, служит залогом его готовности к более высокому служению [9, p. 201–218].

Сикар рассматривает риторические стратегии поэта через призму социальных структур (родства, клиентелы и пр.), определявших его карьерные амбиции. Однако у «Оды на победу Жарнака» имелся еще один непосредственный контекст, связанный как раз с коллективным восприятием произошедшего. Известно, что дуэль произвела сильнейшее впечатление на современников. На страницах «Сциомахии» Рабле сравнил скорость распространения известия о ней с тем, как мгновенно разлетелась весть о событии иного масштаба — поражении французских войск в битве при Павии [16, p. 3]. О том же свидетельствует количество дошедших до нас рассказов о поединке, от сообщений очевидцев до откровенных пересудов. Ронсар не присутствовал при бое, поскольку после смерти Франциска покинул двор и вернулся туда лишь осенью 1547 г. Естественно, пиндарическая ода не относится к разряду документальных свидетельств, и поэту было не обязательно видеть своими глазами, как Жарнак одержал победу над Ла Шатеньере[4]. Он имел дело с вторичной информацией, т. е. со словесными описаниями дуэли, как устными, так и письменными. Учитывая, что среди его собеседников того времени был Шарль де Писсле, он, скорее всего, был хорошо осведомлен обо всех перипетиях этой истории и способах ее «публикации», т. е. представления в общественном пространстве[5]. Именно этот коммуникационный контекст «Оды на победу Жарнака» я попытаюсь частично восстановить.

Здесь необходимо сделать важную оговорку: речь не идет о реконструкции самого события, подразумевающей обобщение информации из разных источников. Еще в начале XX в. историк и библиограф Альфред

3 «Et que ie marche à l'encontre / Du vainqueur pour le chanter» [18, p. 15v].

4 Зачин «Оды на победу Жарнака» отсылает к пятой олимпийской оде Пиндара, славящей победу Псавмия из Камарина в состязаниях на мулах (Pind. O. 5); о восприятии Ронсаром пиндарической традиции см.: [10]. В целом об окказиональной поэзии Ронсара см.: [6].

5 Под «публикацией» здесь и далее я понимаю все способы обнародования текста: печатный, рукописный и устный. Ср.: [4, p. 5–21].

Франклен (1830–1917) опубликовал собрание документов, связанных с боем между Жарнаком и Ла Шатеньере, сопроводив его подробным изложением произошедшего с цитатами из мемуаров XVI в. При очевидной важности и пользе таких сводок они отчасти скрадывают те изменения, которые событие может претерпевать уже в сознании современников. Именно это произошло с дуэлью Жарнака и Ла Шатеньере, чей образ испытал сильное воздействие более поздней драмы — смертельного ранения Генриха II на праздничном турнире 1559 г. Свидетели и младшие современники эпохи, от Этьенна Паскье до Огюста де Ту, отмечали перекличку дат и обстоятельств: правление Генриха началось с судебного поединка, имевшего место 10 июля 1547 г., а закончилось 10 июля 1559 г., после участия в рыцарском ристалище [15, p. 175]. Даже те, кто отказывался видеть в дуэли предвестие грядущих бед и рассуждать о ее провиденциальном значении, редко могли уйти от искушения упомянуть ее в одном ряду с гибелью монарха (справедливости ради надо сказать, что этим также злоупотребляли историки XIX и отчасти XX в.). Сильнее всего такая обратная перспектива повлияла на оценку поступков самого Генриха. Через призму 1559 г. его участие в конфликте Жарнака и Ла Шатеньере стало казаться более заинтересованным и зловещим, что дало простор для позднейших психологических спекуляций[6]. Не вполне свободны от этого оптического эффекта и воспоминания современников, написанные в 1560–1570-х гг. Таким образом, необходимо четко разделять документальные источники, датирующиеся периодом правления Генриха II, и те, что появляются после его кончины. Далее речь пойдет о нескольких сообщениях о дуэли, которые циркулировали в общественном пространстве в период с 1547 по 1559 г. Именно они составляют естественный контекст ронсаровской оды и позволяют лучше понять, что могла означать ее публикация.

Бои за историю

Если не считать упоминания в «Сциомахии» (1549), ода Ронсара — едва ли не первый отклик на дуэль, попавший в печать. Несмотря на сенсационность события, не сохранилось — возможно, не существовало —

6 Например, тот же Франклен считал, что дуэль была спровоцирована враждой между герцогиней д'Этамп и Дианой де Пуатье и что поступки Генриха были продиктованы мстительностью его фаворитки.

печатных памфлетов с его описанием. Безынициативность типографов могла объясняться их осторожностью или цензурой; на это косвенно указывает история включения дуэли в «Хронику французских королей» Жана дю Тилле, епископа Сен-Брие.

У «Хроники» довольно запутанная публикационная биография. Первоначально это были краткие хронологические таблицы, добавленные к латинскому изданию «О деяниях франков» итальянского историка Паоло Эмили, которое в 1539 г. выпустили парижские печатники Мишель де Васкозан и Галио дю Пре. Однако десятилетием позже, в 1549 г., Галио дю Пре опубликовал отдельным изданием их расширенный французский вариант, который и получил название «Хроника французских королей». Вне зависимости от языка и объема, по мере переиздания хронологические таблицы пополнялись информацией о недавних событиях. В некоторых случаях типографы оставляли в конце пустые графы для того, чтобы читатели могли самостоятельно их заполнять[7]. Таким образом, открытая хронологическая структура предполагала постоянную актуализацию информации. При этом репрезентация текущего царствования, конечно, требовала особого такта. Не случайно, что в издании «Хроники» 1550 г. правление Генриха II в основном представлено торжествами, от коронационных празднеств до религиозных шествий и публичных казней протестантов летом 1549 г. [12, p. 105^{r}–106^{r}]. Упоминания дуэли Жарнака и Ла Шатеньере там нет.

В 1551 г. руанский книготорговец Мартен ле Межисьер перепечатал парижское издание «Хроники», поместив в конце «Краткое собрание памятных случаев, произошедших после того, как Хроника была опубликована в Париже Галио дю Пре, и добавленных к означенной Хронике в соответствии с порядком и подсчетом времен, вплоть до 1551 г.». Наперекор заголовку этот дополнительный перечень начинался с 1547 г., т. е. с момента восхождения Генриха на престол, тем самым как бы выстраивая параллельную историю двух первых лет его царствования. Ее открывало (отсутствовавшее у Галио дю Пре) описание совместного погребения Франциска I и его ранее умерших сыновей:

7 См., к примеру, издание «О деяниях франков» («De rebus gestis francorum») 1544 г., где графы, относящиеся к царствованию Франциска, пронумерованы годами его правления, но оставлены пустыми.

> В конце мая в Сен-Дени во Франции были с большой пышностью погребены тела Франциска Первого, короля Франции, и его детей, Франциска, дофина Франции, и Карла, герцога Орлеанского [13, n. p].

Далее шли два июньских происшествия, связанных с Руаном, и, наконец, дуэль Жарнака и Ла Шатеньере:

> В воскресенье, шестнадцатый день июля, в Сен-Жермен-ан-Ле сошлись в пешем поединке со шпагами в руках Ги Шабо, сеньор де Жернак, и Франсуа де Вивонн, сеньор де Ла Шатиньере, по причине жестоких оскорблений, нанесенных означенным Ла Шатиньере чести означенного Жернака. В этом бою был ранен в ляжку означенный сеньор де Ла Шатиньере, от чего в тот же день скончался [13, n. p.][8].

Естественно возникает вопрос, почему в руанском издании появляется рассказ о дуэли. С одной стороны, судя по тщательной фиксации политических убийств, разбойных нападений и военных вылазок, составитель «Краткого собрания памятных случаев» воспринимал историю как череду драматических событий, в число которых входил и поединок между Жарнаком и Ла Шатеньере. С другой — упоминание похорон Франциска или бесчинств англичан, грабивших французские суда, показывает, что сугубо парадная картина правления Генриха II из парижской «Хроники» воспринималась как неполная и нуждавшаяся в уточнении. Руанская версия дополняла ее более вернакулярным видением современной истории, конечно, с сильной примесью местного патриотизма. Важно отметить, что эта правка не была конфессиональной: «Краткое собрание памятных случаев» тоже славило борьбу короля с отступниками от католической церкви. Скорее, она имела отношению к устройству информационной сферы эпохи.

И парижский, и руанский издатель «Хроники» печатали ее законно, обзаведшись «привилегией», защищавшей их коммерческие интересы. Права Галио дю Пре были удостоверены парижским парламентом 9 июля 1549 г. сроком на пять лет. Мартен ле Межисьер 18 апреля 1551 г. заручился разрешением палаты руанского парламента сроком на два года. В обоих

8 О разночтениях в именах и датах см. ниже.

случаях «привилегии» действовали в пределах юрисдикции каждого парламента, что позволило руанцу воспроизвести издание дю Пре. Но внешнее сходство процедуры маскирует глубинные различия. Руанский парламент вряд ли особенно заботило содержание уже одобренного в Париже труда. Напротив, Галио дю Пре, публикуя французский вариант сочинения Жана дю Тилле, к тому же включавший хронику текущего царствования, находился в более уязвимой позиции. Член парижского университета и владелец лавки во Дворце Правосудия, он должен был считаться с непосредственной близостью большого количества властных инстанций, в том числе королевского двора. Иными словами, даже при отсутствии прямой цензуры ему — впрочем, как и автору текста, — было резонно избегать тех событий, которые не служили к вящей славе монарха. Этим, по-видимому, объясняется отсутствие упоминания о торжественном погребении Франциска и его сыновей, не говоря о дуэли Жарнака и Ла Шатеньере, тем более что оба события пришлись на период формального междуцарствия, когда Генрих еще не был коронован, а потому им как бы не нашлось места в хронологических таблицах, где каждое правление начиналось с коронации, а заканчивалось смертью монарха. Показательно, что провинциальным типографам эта техническая проблема отнюдь не казалась непреодолимой. При перепечатке руанской «Хроники» они интегрировали в общую хронологию набор фактов из «Краткого собрания памятных случаев», поместив дуэль в конец царствования Франциска I.

Таким образом, поединок между Жарнаком и Ла Шатеньере можно считать индикатором своеобразных «боев за историю». Его присутствие в провинциальных изданиях сочинения Жана дю Тилле наглядно свидетельствует о том, что событие прочно вошло в вернакулярное (за неимением лучшего обозначения) представление о современной истории, расходившееся с парадной картиной царствования Генриха II. Его источником, по-видимому, были устные и письменные рассказы о произошедшем, на которые опирался и составитель «Краткого собрания памятных случаев». Если снова вернуться к его записям о дуэли и о погребении Франциска, то можно заметить, что первая намного детальней, чем вторая. Скорее всего, это связано с характером имевшихся у него материалов. О погребении монарха он мог узнать изустно, поэтому ему осталась неизвестна точная дата церемонии. А вот про поединок он не просто слышал,

но читал о нем: на это указывают полные фамильные имена и титулы дуэлянтов (с допустимой вариативностью в их написании) и дата их боя. Более того, допущенная им ошибка — поединок состоялся 10-го, а не 16-го июля — вероятно, имеет графический характер и связана с неправильным прочтением цифры. Одним словом, в руках у руанца было рукописное сообщение или рассказ о дуэли.

Публикация события

На протяжении более чем четырех столетий главным источником информации о поединке Жарнака и Ла Шатеньере была так называемая «официальная реляция». Это сделанное по горячим следам описание случившегося, которое, судя по числу сохранившихся рукописных копий, имело широкое хождение. В современный исследовательский оборот его ввел Альфред Франклен, в 1909 г. опубликовавший труд «Дуэль Жарнака и Ла Шатеньере по материалам официальной реляции того времени»: название обманчивое, поскольку в реальности речь шла о двух отчетах, по-видимому, разного происхождения. Одним из них был протокол, подписанный герольдами, в котором изложен ход легальной процедуры, каковой являлась судебная дуэль. Другой представлял собой документацию юридических действий, предпринимавшихся до дуэли (картели, различные протоколы, королевская патентная грамота и проч.). Их сопровождали краткие пояснения и рассказ о причинах вражды между Жарнаком и Ла Шатеньере.

Как предполагал Франклен, реляция герольдов предназначалась для последующей печатной публикации, которая в итоге не была реализована [5, p. 60][9]. С этим трудно не согласиться, поскольку и стилистически, и содержательно она похожа на официальную декларацию: не случайно, что в ряде рукописных копий ее называют «протоколом» (procès-verbal). От зачина («Король, желая положить конец распре, затрагивающей честь...») и до финала (Господь «в силу причин, лишь Ему ведомых, по справедливости выносит свои непостижимые решения, противоположные людским суждениям») [5, p. 88, 105] реляция описывает то, что теоретически могло быть доступно взгляду внешнего наблюдателя: поступки, жесты и слова участников и распорядителей поединка.

9 Уже в качестве исторического документа текст реляции был воспроизведен Сципионом Дюплеиксом в «Военных законах касательно дуэлей» (1602).

Происхождение второго «досье» менее очевидно, и Франклен уходит от обсуждения этой проблемы. Более того, если в случае реляции герольдов он добросовестно указывает количество известных ему списков (всего пять «идентичных, если не считать нескольких лакун и вариаций» манускриптов [5, p. 59]), их местонахождение (один в библиотеке Мазарини, директором которой он был на протяжении многих лет, три в Национальной библиотеке и еще один в его личной коллекции) и откуда конкретно был взят публикуемый им текст, то про изложение предшествующих событий лишь говорит, что оно заимствовано из другой рукописи, не уточняя ее провенанс [5, p. 59–60]. По-видимому, историка смутил тот факт, что там, помимо очевидно подлинных документов, присутствовала «фантастическая генеалогия Жарнака», которую он счел нужным исключить из своей публикации [5, p. 63n]. Его также раздражало многословие и расплывчатость вводного рассуждения, начинавшегося следующим образом:

> Повествования о делах великодушных и памятных должны сохраняться для потомков, и мы обязаны рассказывать о них своим детям, дабы память о них сохранялась в следующих поколениях [...] [5, p. 63].

Франклен обрывает фразу на полуслове, поскольку она кажется ему «бесконечной и лишенной интереса» [5, p. 63n]. В фонде Дюпюи (Национальная библиотека Франции) сохранился манускрипт с похожим зачином, при знакомстве с которым можно предположить, что купюра объяснялась еще и путаным синтаксисом:

> Повествования о делах великодушных и памятных должны сохраняться для потомков во все времена, будучи источником прекрасных суждений благодаря многим связям с другими минувшими делами, и мы естественно обязаны («nous sommes naturellement obligez») рассказывать о них своим детям, дабы память сохранилась в их поколении[10].

Справедливости ради надо сказать, что Франклен, по-видимому, использовал не эту рукопись. Но даже без подсказок из копии Дюпюи («есте-

10 Recueil de pièces concernant l'histoire de France au XV[e] et au XVI[e] siècle. Dupuy 137. Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits. 188 f.

ственная» обязанность перед своими детьми) логично предположить, что перед нами «досье», собранное по инициативе Жарнака для своих потомков. Отсюда и «фантастическая» генеалогия, вписывающая победу Ги Шабо в историю рода, и ряд приватных подробностей его жизни. Скажем, тот факт, что «король Франциск первый называл его “Гишо” в знак особой симпатии, которую он к нему испытывал» [5, p. 64], или что первым об оскорбительных слухах узнал отец Ги, который сообщил о них сыну, что стало поводом для эмоциональной сцены [5, p. 66], и т. д. Собственно, на это указывают и вошедшие в «досье» документы: таким набором картелей и протоколов должны были располагать непосредственные участники дуэли и, вероятно, герольды. Но, как уже было сказано, реляция последних написана с сугубо внешней точки зрения, тогда как «досье» фиксирует и внутренние переживания героя, каковым, несомненно, является Жарнак.

Франклен отметил, что мы не знаем, кто и зачем повелел герольдам составить реляцию и почему она не была напечатана [5, p. 60]. На эти вопросы можно дать гипотетический ответ, учитывая вероятное происхождение «досье». У Жарнака имелись союзники не только в окружении герцогини д’Этамп. Как напоминает Сикар, отношения клиентелы и клановые стратегии были гибкой и подвижной структурой. Конкретные обстоятельства провоцировали неожиданные сближения: так, могущественный коннетабль де Монморенси, один из ближайших сподвижников Генриха II, во время дуэли неявно поддерживал Жарнака, поскольку победа Ла Шатеньере угрожала карьере его племянника, Гаспара де Колиньи [9]. Именно от коннетабля — в силу должности — должно было исходить распоряжение о составлении реляции. Ее дальнейшую судьбу, возможно, определили не сторонние силы, а политическое благоразумие самого Жарнака и его близких. Как свидетельствуют герольды, одержав победу над Ла Шатеньере, он отказался от полагавшегося ему триумфального шествия [5, p. 104], т. е. от публичной демонстрации своего торжества. Нельзя исключать, что точно так же он предпочел, чтобы описание его победы не получило печатного распространения. При этом члены клана озаботились тем, чтобы официальный протокол был дополнен документальным «досье» о начале конфликта. На более поздний характер последнего указывает тот факт, что в сохранившихся манускриптах оно всегда интегрировано с реляцией герольдов. Это и есть пресловутое «повествование о делах великодушных и

памятных», прежде всего предназначавшееся для родового архива в качестве юридического документа. Однако архивация не противоречила его рукописной циркуляции, поскольку Жарнак был, очевидно, заинтересован в восстановлении своего доброго имени не только перед королем, но и перед всем благородным сословием.

Информационная кампания

В 1835 г. историк Франсуа Марво опубликовал выдержку из рукописи, содержавшей рассказ о дуэли между Жарнаком и Ла Шатеньере. Это были все те же «досье» и реляция герольдов, слитые в единый связный текст, начинавшийся с пространной генеалогии Жарнака (откуда публикатор исключил фрагмент, «который может скомпрометировать серьезность истории и достоверность фактов» [7, p. 417n]). Но интерес представляет не столько содержание, сколько провенанс манускрипта. По словам Марво, он был найден в 1801 г. при сносе старого замка Сен-Мем, т. е. в непосредственной близости от родовых земель Жарнака. Попутно ученый антиквари зафиксировал местную легенду о том, каким еще способом победитель увековечил свое торжество:

> [...] гордый своей победой сеньор де Жарнак запечатлел память о ней на своем гербе, ибо в былые времена на башнях замка Жарнак можно было видеть изображение человека, опирающегося на одну ногу, тогда как другая висит в воздухе [7, p. 243–244].

С большой степенью вероятности, это была вторичная интерпретация какого-то геральдического или аллегорического изображения, не обязательно имевшего отношение к дуэли[11]. Судить о его характере нет возможности: ни от него, ни от замка ничего не осталось. Тем не менее сама легенда похожа на далекий отзвук той «информационной кампании», которую проводил Жарнак и его наследники. Исчезнувшее изображение напоминает о том, что она велась при помощи разнообразных средств[12].

11 С замком Жарнака было связано еще одно памятное событие XVI столетия: гибель принца де Конде, застреленного во время сражения 1569 г.

12 По свидетельству младшего современника, Жана де Ла Тайя, Жарнак забрал оружие Ла Шатеньере (которое ему полагалось как победителю) и отдал его в качестве приношения в Нотр-Дам-де-Пари, где оно продолжало быть выставленным напоказ

Центральная роль, конечно, принадлежала реляции о дуэли (и в качестве отдельного текста, и в составе общего «повествования о делах великодушных и памятных»), поскольку это был юридический документ, заведомо достойный истории. Но, как наглядно показала ссора между Жарнаком и Ла Шатеньере, чувствительней всего для личной репутации было устное слово.

До нашего времени дошел один устный отклик на дуэль, «Новая песня о поединке, произошедшем при дворе», которая была напечатана в составе песенника, вышедшего в Лионе в 1555 г. Как большинство «новостных баллад» такого рода, она была положена на известный мотив (с припевом «Si je l'ay dict»[13]), что делало ее распространение более эффективным. В ней 14 строф, рисующих довольно точную, хотя и приукрашенную картину произошедшего. Итак, два дворянина решили биться друг с другом «из любви к даме, о которой сказали дурное» [17, p. 163], и король Генрих разрешил поединок. Далее следует прямая речь Жарнака:

> Пусть я погибну,
> Если не смогу его убить.
> И дабы это доказать,
> Я иду прямо на него[14].

После этого схватка описывается от третьего лица. Ранив Ла Шатеньере, Жарнак спрашивает, какова будет воля Генриха, и тот приказывает ему поступать по собственному разумению. Тогда Жарнак обращается к противнику и требует, чтобы тот сдался; Ла Шатеньере вручает ему свою шпагу и пистолет. В заключение король велит Жарнаку покинуть двор и отправиться в свои земли, обещая: «Но когда я тебя призову, / Ты вернешься мне служить» [17, p. 165].

десятилетия спустя: Ла Тай пишет, что видел его там собственными глазами; см.: [14, p. 34–35].

13 Какой именно текст изначально пелся на этот мотив, к сожалению, неизвестно. В 1860-е гг. Жером Бюжо записал в Мелле (провинция Пуату, теперь Новая Аквитания) балладу с аналогичным рефреном. Ее сюжет — рыцарь и его возлюбленная отправляются в далекий край, по дороге дама умирает родами, в то время как рыцарь пытается отыскать для нее воды — возможно, отсылает к средневековой легенде о рожденном в лесу ребенке (вариация «Урсона и Валентина»). См.: [1, p. 200–201].

14 «Je veux perdre la vie / Si ne le fais mourir. / Pour en faire l'espreuve / Je m'en vais droict à luy» [17, p. 163–164].

Песня смягчает один из самых драматических моментов дуэли — метание Жарнака между раненым Ла Шатеньере, который отказывался сдаваться, и Генрихом, который хранил молчание, по-видимому, ожидая продолжения боя. Хотя намек на это остается, ситуация описана как более нормальная, т. е. соответствующая массовым представлениям: побежденный признает поражение, король демонстрирует великодушие. Однако схватка Жарнака с противником по сути служит предлогом для его диалога с Генрихом, моделирующим «правильные» отношения между монархом и дворянином, когда личная опала не является преградой для верного служения короне.

О происхождении «Новой песни о поединке, произошедшем при дворе» ничего не известно, но, судя по расстановке персонажей, она могла быть частью той же «информационной кампании», что и рукописные повествования о дуэли и, в конечном счете, ронсаровская «Ода на победу Жарнака». Несмотря на очевидные жанровые и стилистические различия, прагматическая цель этих публикаций — дать слово Жарнаку, или, говоря словами Ронсара, подрезать «крыло долгому сонному безмолвию» [18, p. 16^{v}], которое тяготело над славными свершениями героя. Его речь звучит повсюду: в оде и в песне, где он произносит целые монологи; в реляции герольдов, тщательно сохранившей его реплики во время боя, и в предварительном «досье». Напротив, главной характеристикой Ла Шатеньере оказывается молчание. Ярче всего это проявляется в оде, где противник героя полностью лишен субъектности: у него нет ни имени, ни голоса, ни зримого образа. Но и в песне, где Ла Шатеньере назван по имени, он не произносит ни слова и лишь протягивает Жарнаку свою шпагу и (неизвестно откуда взявшийся) пистолет. Даже в реляции герольдов его присутствие не столь приметно, хотя, по воспоминаниям современников и свидетельствам очевидцев, он всегда привлекал к себе внимание и пышными одеждами, и броской манерой поведения[15]. Иными словами, все перечисленные тексты по-разному воспроизводят одну и ту же идеологическую структуру, что и позволяет предположить их принадлежность к единой «информационной кампании».

15 См., например, депешу Джован-Баттисты Рикасоли, епископа Кортонского, отправленную Косимо Медичи на следующий день после дуэли, где он упоминает о «пышности» сопровождения Ла Шатеньере и «скромности» Жарнака [2, p. 197–198].

Как уже было упомянуто, Жарнак, выйдя победителем из поединка с Ла Шатеньере, благоразумно отказался от триумфального шествия. Согласно реляции герольдов, узнав об этом, король обнял его и сказал: «Вы сражались как Цезарь и вели речь как Аристотель» [5, p. 105]. Похвала отчасти двусмысленная и, по-видимому, подчеркивавшая не столько храбрость, сколько стратегические способности Жарнака, его умение рассчитывать и выжидать. Если Генрих действительно это имел в виду, то с ним были согласны многие современники. Победа Жарнака представлялась им удивительной (вспомним заключительную фразу из реляции герольдов о «непостижимых решениях» Господа, «противоположных людским суждениям» [5, p. 105][16]) и предельно негероической. Даже секундант Жарнака, Клод Гуфье, маркиз де Буаси, якобы расценивал его подчеркнуто скромную манеру вести себя как потенциальный признак трусости [14, p. 34]. А выпад, с помощью которого ему удалось поразить противника, — пресловутый «удар Жарнака», позднее ставший идиоматическим выражением, — приобрел репутацию приема коварного, хотя формально не противоречившего правилам боя[17]. Эта тенденция к общественной дискредитации победы Жарнака, отзвуки которой ощутимы в записках младших современников, позволяет взглянуть на «информационную кампанию» клана Шабо с несколько иной точки зрения. Хотя героический образ Жарнака в ронсаровской оде и в «Новой песне о поединке» был продиктован конвенциями обоих жанров, их появление в печати могло быть связано с последующей борьбой между альтернативными интерпретациями события[18]. В отличие от более сложной и нюансированной картины произошедшего, которую документировала рукописная реляция герольдов, поэтические тексты предлагали не столько рассказ, сколько символический эквивалент несостоявшегося триумфа — публичной де-

16 Преимущество Ла Шатеньере в физической силе позднее было сильно мифологизировано, вплоть до описания дуэли как поединка между Давидом и Голиафом: сравнение, порой встречающееся в текстах протестантских историков, в глазах которых последующее обращение Жарнака играло первостепенную роль.

17 Выражение «удар Жарнака» («coup de Jarnac») впервые фиксируется в письменных источниках середины XVII в. Его отсутствие в текстах XVI в. не обязательно свидетельствует о том, что его не было и в устной речи, но в любом случае предполагает ограниченный узус.

18 Эта борьба заметна и в более поздних списках «досье»: в ряде случаев из них изымается подробная родословная Ги Шабо, а на первое место ставится пассаж о происхождении Ла Шатеньере, его доблести и пр.

монстрации фигуры мужественного и великодушного героя, возвышающейся над поверженным противником.

References

Исследования / Studies

1 Bujeaud, Jérôme. *Chants et chansons populaires des provinces de l'ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois, avec les airs originaux*. Niort, L. Clouzot, 1866. 701 p. (In French)

2 Canestrini, Giuseppe, et Abel Desjardins, éditeurs. *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, t. III. Paris, Imprimerie impériale, 1865. 943 p. (In French)

3 Dassonville, Michel. *Ronsard: étude historique et littéraire — II: À la conquête de la toison d'or*. Genève, Droz, 1970. 207 p. (In French)

4 Jouhaud, Christian, et Alain Viala, dir. *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris, Fayard, 2002. 365 p. (In French)

5 Franklin, Alfred. *Le Duel de Jarnac et de La Châtaigneraie d'après une relation contemporaine et officielle*. Paris, Émile-Paul, 1909. 106 p. (In French)

6 Ménager, Daniel. "Ronsard et le poème de circonstance." Terreaux, Louis, éditeur. *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance, actes du Congrès Marguerite de Savoie, Annecy, Chambéry, Turin, 29 avril – 4 mai*. Genève, Slatkine, Paris, Champion, 1978, pp. 319–329. (In French)

7 Marvaud, François. *Étude historique sur l'Angoumois*. Angoulême, Cognasse, 1835. 476 p. (In French)

8 Potter, David. "Anne de Pisseleu (1508–1580), duchesse d'Étampes, maîtresse et conseillère de François Ier." Michon, Cédric, éditeur. *Les conseillers de François Ier*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 535–556. (In French)

9 Sicard, Claire. "Ronsard et son coup de Jarnac." Darmon, Rachel, et al, dir. *L'Histoire à la Renaissance: À la croisée des genres et des pratiques*. Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 197–218. (In French)

10 Silver, Isidore. *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France, II: Ronsard and the Grecian Lyre, part II*. Geneva, Droz, 1985. 447 p. (In English)

11 Tournon, André. "De la sagesse des autres à la folie de l'Autre: Ronsard, Béroalde de Verville." *Littérature*, 1984, no. 55: La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle, pp. 10–23. (In French)

Источники / Sources

12 Du Tillet, Jean. *La Chronique des roys de France, puis Pharamond jusques au roy Henry, second du nom, selon la computation des ans, jusques en l'an mil cinq cens quarante et neuf. Le catalogue des papes, puis S. Pierre jusques à Paul, tiers du nom. Catalogue des empereurs, puis Octovian César jusques à Charles, V. du nom.* Paris, Galiot du Pré, 1550. 119 f. (In French)

13 Du Tillet, Jean. *La Chronique des Roys de France, puis Pharamond jusques au Roy Henry, second du nom. Le Catalogue des Papes, puis S. Pierre iusques à Paul, tiers du nom. Catalogue des Empereurs, puis Octovian Cesar iusques à Charles, V. du nom.* Rouen, Martin le mesgissier, 1551. 119 f. (In French)

14 La Taille, Jean de. *Discours Notable des Duels, de leur origine, en France et du malheur qui en arrive tous les iours au grand interest du public.* Paris, Rigaud, 1607. 176 p. (In French)

15 Pasquier, Estienne. *Les lettres d'Estienne Pasquier conseiller & advocat general du Roy à Paris. Contenans plusieurs belles matieres & discours sur les affaires d'Estat de France, & touchant les guerres civiles*, t. I. Paris, Jean Petit-Pas, 1619. 904 p. (In French)

16 Rablais, François. *La Sciomachie et festins faits a Rome au Palais de mon seigneur reuerendissime Cardinal du Bellay, pour l'heureuse naissance de mon seigneur d'Orleans.* Lyon, Sebastien Gryph., 1549. 31 p. (sig. A–B8) (In French)

17 *Recueil de plusieurs chansons, divise en trois parties: en la premiere sont les chansons musicales, en la seconde les chansons amoureuses & rustiques: & en la tierce les chansons de la guerre.* Lyon, B. Rigaud & I. Saugrain, 1557. 208 p. (In French)

18 Ronsard, Pierre de. *Les quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard Vandomois. Ensemble son Bocage.* Paris, G. Cavellart, 1550. 170 f. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KSAEJL
УДК 821.133.1.0 + 821.111.0
ББК 83.3(4Фра)5 + 83.3(4Вел)5

«ТАК ПРОРОЧЕСТВОВАЛ МЕРЛИН»: РОНСАР И ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ АНГЛИЯ

© 2025 г. В.Ю. Лукасик
Московский государственный университет им. М.В Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 мая 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 сентября 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-136-157

Аннотация: Статья посвящена образу ренессансной Англии и королевы Елизаветы Тюдор в поэзии Пьера де Ронсара. Его поэтические «речи» к Елизавете I создаются в рамках обязанностей придворного поэта. В процессе исследования устанавливается, что Ронсар выполняет определенную задачу: способствовать сближению Франции и Англии в связи с заключением договора в Труа и проектов брака королевы Елизаветы с французским принцем. Судя по исследуемым текстам, Ронсар максимально деликатно выражает свое отношение к религиозному вопросу. Поэт трактует тему золотого века, который должен вернуться на землю: с этим сюжетом связан образ девы Астреи — справедливой богини, покинувшей землю. В этой связи ставится вопрос, насколько тесно образ Елизаветы в поэзии Ронсара связан с образом Астреи: такая трактовка весьма характерна для английской елизаветинской словесности. Однако Ронсар не нарекает Елизавету Астреей: это имя он оставляет героине лирического сборника, которая вполне может быть собирательным образом. При этом, как показал анализ, Ронсар сохраняет за фигурой Елизаветы черты девственной богини — покровительницы плодородия: такая трактовка, известная с поздней Античности, характерна для ренессансного образа королевы-девственницы. Согласно сделанным выводам, ей противопоставляется образ Марии Стюарт — богини любви и покровительницы Муз, прекрасной дамы, нуждающейся в рыцарственном защитнике. Однако в тюдоровской Англии Ронсар усматривает союзницу в битве с Невежеством, и даже новую родину поэзии. В финале работы делается вывод, что пророчества Протея и Мерлина о новом золотом веке Англии может услышать только питомец муз — возможно, будущий автор новой эпической поэмы.

Ключевые слова: Ронсар, Астрея, Елизавета, Англия, Мария Стюарт, золотой век.

Информация об авторе: Владислава Юльяновна Лукасик — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 1-й корпус гуманитарных факультетов, д. 1, стр. 52, 119991 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0009-0003-0149-7020
E-mail: vladislava.lukasik@mail.ru

Для цитирования: *Лукасик В.Ю.* «Так пророчествовал Мерлин»: Ронсар и елизаветинская Англия // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 136–157. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-136-157

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

"THUS PROPHESIED MERLIN": RONSARD AND ELIZABETHAN ENGLAND

© 2025. Vladislava Yu. Lukasik

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia

Received: May 30, 2025
Approved after reviewing: September 23, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The article focuses on the image of Renaissance England and Queen Elizabeth Tudor in Pierre de Ronsard's poetry. Pierre de Ronsard creates poetic "speeches" to Elizabeth I of England as part of his duties as a court poet. The hyperbolized image of the sovereign must be read within the framework of the "discourse on Glory." The research reveals that Ronsard was fulfilling a specific task set before him by Catherine de Médici: to promote rapprochement between France and England in connection with the conclusion of the Treaty of Troyes and the expected marriage of Queen Elizabeth with the French prince. Based on the texts examined, it appears that Ronsard expresses his attitude to the religious question with the utmost delicacy, although he has chosen a side in the Catholic-Protestant polemic a long time ago. The poet interprets the theme of the Golden Age, which must return to earth. This plot is associated with the image of the maiden Astraea, a fair goddess who left our world. In this regard, the question arises as to how closely the image of Elizabeth in Ronsard's poetry is connected with the image of Astraea: such an interpretation is very typical of Elizabethan English literature. However, Ronsard does not call Elizabeth Astraea: he gives this name to the heroine of the collection of poems, who may well be a generalized character. At the same time, as the analysis has shown, Ronsard preserves the features of a virgin goddess, the patroness of fertility, for the figure of Elizabeth: such an interpretation is known since late Antiquity and is typical for the Renaissance image of the virgin queen. According to the conclusions drawn, her image is contrasted with that of Mary Stuart, the goddess of love and patroness of the Muses, a beautiful lady in need of a knightly protector. And yet, although England is ruled by Mary Stuart's enemy — Elizabeth — Ronsard as a court poet sees in Tudor England an ally in the battle with Ignorance, and even a new homeland of poetry itself. The final conclusion of this work is that the prophecies of Proteus and Merlin about a new Golden Age of England can only be heard and conveyed by a protégé of the Muses — perhaps the future author of a new epic poem.

Keywords: Ronsard, Astraea, Elizabeth, England, Mary Stuart, Golden Age.

Information about the author: Vladislava Yu. Lukasik, PhD in Philology, Assistant Professor, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 1st Humanities Building, 1, bld. 52, 119991 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0009-0003-0149-7020
E-mail: vladislava.lukasik@mail.ru

For citation: Lukasik, V.Yu. "'Thus Prophesied Merlin': Ronsard and Elizabethan England." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 136–157. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-136-157

В 1565 г. парижский издатель Габриэль Бюон опубликовал с королевской привилегией сборник Пьера де Ронсара «Элегии, маскарады и пастораль» (*Elégies, mascarades et bergerie*). Этот сборник содержал, в частности, две элегии, одна из которых была обращена к «славнейшей и добродетельнейшей государыне Елизавете, королеве английской», а вторая — к Роберту Дадли, графу Лестеру. На момент создания обоих сочинений Ронсар, по его собственному объяснению, официально состоял на службе французского монарха Карла IX [18, p. 428]. Его «элегии» — отклик на политику сближения с Англией, которую регентша королевства Екатерина Медичи начала вести после заключения договора в Труа (1564). По этому соглашению Британское королевство окончательно признавало права Франции на город Кале (впрочем, за это англичанам должны были выплатить солидный выкуп).

Изначально поэтический текст, обращенный к Елизавете, был значительно обширнее; в 1584 г., готовя к печати свои «Сочинения», Ронсар серьезно отредактирует оба текста: из элегий они станут поэтическими «речами». Первая из «речей» будет сокращена примерно на полтораста стихов, так как французское общественное мнение будет крайне недовольно религиозной политикой английской протестантской государыни и тем, что она держит в плену Марию Стюарт. По обоим этим пунктам Ронсар придерживался вполне определенных взглядов. Во-первых, его католичество решительно склоняет его к одной из сторон во время религиозных войн. Во-вторых, нельзя забывать о том восхищении, которое у него всегда вызывала королева Шотландии, и о тесной дружбе, которая связывала их с тех пор, когда Мария Стюарт была ребенком, а вандомский певец — ее наставником. Однако в 1565 г., когда появились первые редакции текстов

к Елизавете и Роберту Дадли, положение Ронсара как придворного поэта обязывало его к умеренно-миротворческой позиции, в крайнем случае — к учтивому молчанию.

Элегия к графу Лестеру в 1584 г. превратится во вторую речь к Елизавете («к ней же») и из нее будет изъят значительный фрагмент, содержавший адресный панегирик фавориту английской королевы. Сокращение приведет к тому, что основная часть второй «речи» станет восхвалять короля Артура — фигуру первостатейной важности не только для тюдоровской монархии, но и для читателей ренессансных рыцарских романов по всей Западной Европе. Ж. Сеар, Д. Менаже и М. Симонен, подготовившие в 90-х гг. прошлого столетия собрание сочинений Ронсара в серии «Плеяда» издательства «Галлимар», отмечают: «Ронсар мог знать короля Артура из артуровских романов, многократно издававшихся в XVI в. Его видение артуровского мира совпадает с видением романов об Амадисе» [6, p. 1320].

Образ государя в предренессансной и ренессансной литературе может получать весьма разные трактовки. Поль Зюмтор в своей знаменитой работе о Великих Риториках употребил выражение «дискурс Славы» [14, p. 56–77]. Гиперболизация фигуры государя или властителя, ее поэтический апофеоз должны прочитываться именно в свете подобного дискурса. Если же речь не идет о покровителе поэта, то текст предстает как решение определенной задачи, поставленной этим покровителем[1]. В предисловии 1565 г. к «Элегиям, маскарадам и пасторали» Ронсар говорит об этом практически открыто: «...государыня <...> я не могу сослужить лучшей службы королеве, моей госпоже, как только почтив вас этой книгой, которая содержит в большой степени состязания, турниры, сражения, картели и маскарады, дававшиеся в разных местах по приказу ее Величества, чтобы еще больше объединить и связать этим искусством развлечения наших французских принцев, которые были несколько в раздоре. Итак, не желая терпеть, чтобы прекрасные предприятия такой великой и добродетельной королевы праздно лежали в сундуке, и чтобы не обмануть ожиданий иноземцев, я охотно призвал их в свет по ее приказу и посвятил вам, королева, ее добрая сестра и верная подруга: чтобы прочие христианские королевства не пребывали в неведении относительно вашей дружбы и надежной верности и чтобы галантность и

1 О переходе от средневековой традиции восхваления государя/государыни к ренессансной см., например: [2; 10]. О ренессансной хвале монарху см., например: [11].

любезность французов иногда попадали в ваши края…» («…Madame <…> je ne puis faire service plus agreable à la Royne ma maistresse que vous honorer de ce livre, qui contient, en la plus grande part les Joustes, Tournoys, Combatz, Cartelz, et Masquarades, représentées en divers lieux par le commandement de sa Majesté, pour joindre et unir davantage, par tel artifice de plaisir, noz princes de France qui estoient aucunement en discord. Ne voulant doncq souffrir que les belles entreprises d'une si grande et vertueuse Royne fussent otieuses dedans un coffre, et pour n'en frustrer les estrangers, je les ay volontiers mises en lumiere par son commendemant, et dediées à vous Royne, sa bonne soeur et plus fidelle amye: afin que le reste des Royaumes Chrestiens ne soit ignorant de vostre amitié et fidelité tres-assurée, et que la gallantize et gentillesse des Françoys passe quelquesfois en vostre province…») [18, p. 428–429].

Нужно уточнить, что сборник «Элегии, маскарады и пастораль» 1565 г. был увезен французским посланником Мишелем де Кастельно на остров Великобритания в двух экземплярах: один предназначался для Елизаветы I, второй — для Марии Стюарт, царствовавшей на тот момент в Шотландии. Этот сборник включал стихи, посвященные шотландской королеве:

> Je n'ay voulu, Madame, que ce livre
> Passast la mer sans vous voir et vous suivre… [18, p. 665]
>
> *(Я не захотел, государыня, чтобы эта книга / Переправилась через море, не увидев вас и не последовав за вами…)*

«Пастораль» (в последующих изданиях она станет «Эклогой») также была посвящена королеве Марии. Но по политическим соображениям доминирующее положение в сборнике занял образ Елизаветы. При этом заочное состязание между двумя королевами, за которым наблюдал весь дипломатический корпус, не осталось без внимания Ронсара:

> …Car je ne veux en ce monde choisir
> Plus grand honneur que vous donner plaisir.
> Ce livre doncq qui en rend tesmoignage
> Seroit marry, si faisant un voyage
> En Angleterre, il n'alloit tout d'un train

En votre Ecosse, et vous baisoit la main,
Voyant d'un coup deux Roynes enfermées
En mesme mer, de qui les renommées
Maugré la mer volent par l'univers.
C'est doncq raison, puisque j'ay fait ces vers
Pour toutes deux, que promt je les envoye
A toutes deux par une mesme voye,
Pour celebrer d'un coup en ce faisant,
Vos deux beautez par un mesme present [18, p. 665–666].

(Ибо я не хочу в этом мире избрать / Большей чести, чем доставить вам удовольствие. / Итак, эта книга, которая тому свидетельством / Скорбела бы, если, совершая путешествие / В Англию, не отправилась бы безотлагательно / В вашу Шотландию и не поцеловала вам руку, / Видя разом двух королев, скрытых / В одном море, чья слава / Наперекор морю летит по всему миру. / Итак, это причина, по коей я сложил эти стихи / Для [вас] обеих, чтобы быстро их отправить / Обеим одним путем, / Чтобы прославить разом, поступая так, / Красоту обеих в одном приношении.)

Как утверждают Ж. Сеар, М. Симонен и Д. Менаже, эти строки льстили Елизавете, которая страдала, зная, что она не так красива, как Мария Стюарт [6, p. 1493]. Во всяком случае красота Елизаветы — реальная или воображаемая — служит организующим началом того британского королевства, которое, повинуясь приказу своей государыни, изображает Ронсар. Елизавета выступает как своеобразная «любовь издалека»[2], ибо Ронсар с ней не встречался, хоть в юности и бывал в Англии. В речах он описывает ее со слов тех, кому, в отличие от него, выпала честь знать английскую королеву:

Mon coeur esmeu de merveille se serre
Voyant venir un François d'Angleterre
Lors qu'il discourt combien vostre beauté
Donne de lustre à vostre Royauté [18, p. 51].

2 О ренессансных толкованиях «любви издалека» см., например: [12].

(Мое взволнованное сердце сжимается от восхищения, / [Если я вижу, как] кто-то из французов прибывает из Англии, / Когда он рассказывает, сколько ваша красота / Придает блеска вашему королевскому достоинству.)

В лучших куртуазных традициях Ронсар не описывает британскую монархиню, а восхваляет ее облик, отказываясь от конкретики: краса государыни так велика, что ее может превзойти лишь она сама, ибо только она и может служить примером чуда, сотворенного Небом: не желая еще раз делать что-либо похожее, оно разбило восхитительную форму, послужившую для сотворения Елизаветы, чтобы ей не было равных на земле. Несмотря на искушение усмотреть здесь намек на казнь матери Елизаветы, Анны Болейн, думается, нужно скорее видеть в этих строках более отвлеченное влияние античной философии, подсказавшее Ронсару яркий образ, который он позже разработает в 54-м сонете «Второй книги сонетов к Елене» [17, p. 406].

Персонаж Елизаветы в известном смысле противопоставляется образу Марии Стюарт, которую Ронсар описывает, во многом следуя принципу ut pictura poesis. Под него подверстывается и упоминание о вьющихся кольцами заплетенных золотых волосах [18, p. 658] (это смахивает на петраркистское клише, но, судя по сохранившимся портретам Марии Стюарт, — скорее правда), и знаменитое описание молодой вдовы Франциска II в белом королевском трауре, которое С. Цвейг в XX в. популяризирует в романизированной биографии шотландской королевы. Ронсар говорит о прекрасных руках Марии, о ее длинных пальцах, о белизне груди, просвечивающей сквозь белый креп, о ее карих глазах [18, p. 662] (глаза как у Кассандры, — отмечают издатели, ссылаясь на работу М. Франсона об эстетике женского образа в XVI в. [6, p. 1492]). Разумеется, здесь может возникнуть вопрос, точно ли это подлинное описание, а не дань обобщенной эстетике женского образа. Но, во-первых, портреты Марии Стюарт говорят в пользу Ронсара: ее глаза на них всегда карие, от портрета к портрету отличается только оттенок — от светлого до темного. И, во-вторых, Мария Стюарт была очень растрогана посланием поэта и отправила ему в ответ дорогой подарок. Если бы Ронсар спутал цвет ее глаз, вряд ли реакция шотландской королевы была бы столь благосклонной.

Тем не менее подчеркнем: расплывчатость образа Елизаветы вписывается и в «дискурс Славы», и в унаследованную от Средневековья модель,

в рамках которой красота дамы может быть столь велика, что о ней можно говорить, лишь отказываясь ее описывать. Ронсар достигает своеобразного «равновесия» между предельно визуализированным образом Марии и царственно-абстрактным образом Елизаветы:

> Alors je dis, si ceste Royne Angloise
> Est en beauté pareille à l'Ecossoise,
> On voit ensemble en lumiere pareils
> Dedans une isle eclairer deux Soleils [18, p. 51][3].
>
> *(Итак, я говорю, что если эта английская королева / Красотой подобна шотландской, / Можно видеть вместе, подобные сиянием, / Два солнца на одном острове.)*

Так же уравновешивается в пределах сборника 1565 г. и мифологическая образность, одухотворяющая фигуры обеих государынь. Карие глаза шотландской королевы, настаивает Ронсар, — не зеленые, полные грубости, как у Паллады, богини воинов: они того же цвета, что у Кифериды, матери Амура и Харит [18, p. 662]. Этот прием обожествления воспеваемой дамы Ронсар использовал и в раннем своем творчестве, когда еще в «Одах» писал Маргарите Савойской, что потомки назовут ее не смертной женщиной, но сестрой «зеленоглазой» Паллады [17, p. 858]: так Ронсар перевел гомеров эпитет «блестящеокая»[4]. Однако в «речи» к Марии Стюарт этот цвет глаз будет коннотироваться уже отрицательно.

Но если Мария Стюарт — Киферида, Венера, и с ее отъездом в Шотландию во Франции умолкли Музы [18, p. 657–658], то Елизавета наделяется принципиально иными характеристиками. Ф. Йейтс предлагала обратить внимание на возможную связь поэзии Ронсара с образом Елизаветы как

3 Кстати, образ двух солнц Ронсар также разработает, усложнив, в сонетах к Елене: в знаменитом стихотворении «Когда с прелестною кузиною вдвоем...» возникнет образ двух «возрастающих в красоте цветков», при этом одна из красавиц, «святая анжуйка», хороша, как Аврора, а адресатка стихотворения — как Солнце [17, p. 350].

4 Впрочем, нужно уточнить, что употребленное Ронсаром слово «vers» — омофон прилагательного «vair», которое как раз и означает «блестящий, живой», если речь идет о глазах. Допустимо и второе значение слова «vair» — серо-голубой, если речь идет о цвете глаз [4, p. 1564].

девы Астреи, богини справедливости, чье возвращение на землю возродит золотой век [1, с. 163]. Этот образ был крайне популярен в елизаветинской Англии. Не перекликается ли он со стихами Ронсара к Астрее? — предполагала Э. Армстронг в своей работе «Ронсар и Золотой век» [3, p. 48]. Она отмечала, что образ Астреи действительно встречается в поэзии Ронсара между 1549 и 1560 г. Однако заметим: он связан исключительно с французскими государями. При этом в сборнике «Сонеты и мадригалы к Астрее», который будет впервые опубликован в коллективном издании 1578 г., героиня Астрея никак не соотносится с богиней золотого века [8, p. 63]. Однако Ронсар мог начать писать сонеты к «Астрее» уже в 1564 г. и, возможно, изначально намеревался посвятить их Елизавете. Астрею «Сонетов и мадригалов» с Елизаветой из «Элегий» (будущих «Речей») сближает тот факт, что поэт по сюжету влюбляется в героиню, ни разу ее не видев. Однако этот повторяющийся куртуазный поворот может объясняться не близостью Елизаветы и Астреи, а заказным характером речей к королеве, с одной стороны, и сонетов и мадригалов к «звездной» даме — с другой.

Во всяком случае имя героини в окончательной редакции «Сонетов и мадригалов к Астрее» возникает из-за фонетического сходства с фамилией д'Эстре, причем речь не о знаменитой фаворитке Генриха IV Габриэли д'Эстре, а о ее матери Франсуазе. Издатели отмечают: даже размер стиха — десятисложник — указывает на то, что Ронсар пишет по заказу сильных мира сего [5, p. 1350]. Пьер Шампьон в свое время приписал Ронсару бурное увлечение Франсуазой д'Эстре [7, p. 279–284]. Однако Ж. Сеар, М. Симонен и Д. Менаже склонны согласиться с Марселем Рэймоном в том, что сборник стихов к Астрее составлен из стихотворений, написанных в разное время и, возможно, обращенных к разным адресаткам [5, p. 1350]. Поэтому, несмотря на обилие конкретных деталей (перечисление драгоценных камней, которыми себя украшает героиня [17, p. 326], стихотворение о веточке розмарина, которую она дарит поэту [17, p. 330], описание утреннего явления героини без нарядов и украшений [17, p. 327–328], прозрачная игра с ее именем [17, p. 325], рассказ о драже и варенье, которым героиня угощает поэта в день их знакомства [17, p. 329]), сборник нельзя воспринимать как дневник реальной истории.

Сонеты и мадригалы к «Астрее» получили свой окончательный вид по просьбе возлюбленного Франсуазы д'Эстре, кавалера Дю Га (или Лё Га),

фаворита герцога Анжуйского, который однажды даже задал поэтам дружескую пирушку и предложил посостязаться в любовных экспромтах. Кстати, по воспоминаниям Пьера Брантома, состязание выиграл не Ронсар, а епископ де Доль [16, p. 308–309]. Но именно Ронсар согласился прославить под именем Астреи Франсуазу д'Эстре, которая к тому времени была зрелой дамой, имела в законном браке восьмерых детей и переживала страстный роман с Дю Га. Кавалер вскоре погибнет от руки барона де Витто. Витто, в свою очередь, падет на дуэли с Ивом д'Алегром, который и станет следующим сердечным другом ронсаровской Астреи.

Таким образом, под пером Ронсара Астрея — это вовсе не Елизавета Английская. Единственная возможная связь Астреи с Елизаветой может быть обусловлена изменившимися намерениями поэта. В самом деле, Ронсар эксплицитно связывает имя Астреи со звездой, однако мифология девственной богини золотого века была распространена не только в Англии. Комментаторы предполагают: имя «Астрея» напоминало фамилию «д'Эстре», но образ девственной богини мало подходит любвеобильной даме сердца Дю Га и д'Алегра. До конца XVI столетия Астрея в ренессансной Европе будет напоминать о королеве-девственнице. Нужно ли видеть в этом совпадении намерение Ронсара найти поэтическому циклу новое употребление в честь английской Астреи? [5, p. 1351]. Среди версий исследователей — намерение Ронсара сделать из цикла поэзию «на случай»: в период издания и переиздания «Сонетов и мадригалов к Астрее» (период от 1578 до 1584 г.) между английским и французским дворами обсуждался план Екатерины Медичи женить на Елизавете принца Генриха Анжуйского, который был моложе ее на двадцать два года.

При этом в элегии/«речи» 1565 г., адресованной Елизавете, можно усмотреть только один след образа Астреи: это сравнение со звездой (или светилом) — Astre, которое употребляет Протей, пророча грядущее процветание счастливого британского острова. Можно было бы ожидать, что, в противовес Марии Стюарт, которой придаются черты Венеры, Ронсар сообщит Елизавете образность Афины Паллады — тем более что договор в Труа, по случаю которого и появилось сочинение принца поэтов, был заключен после нападения англичан на Гавр. Возможно, английскую королеву в данном случае можно было бы дипломатично представить как мудрую воительницу. Однако в элегии/речи к Елизавете Протей, плывущий по морю,

восхищается красотой плавучего британского острова и молит своего отца Нептуна отдать ему этот «второй Делос», чтобы он мог сделать его своим обиталищем. Когда Нептун соглашается внять его мольбе, Протей прорицает, что богатый совершенствами остров исполнится чести и добродетелей только в тот день, когда родится королева по имени Елизавета, которая явится, как звезда, и будет презирать Марса. Под пером Ронсара, таким образом, Елизавета не наделяется чертами Минервы и противопоставляется Марсу не потому, что она — другое божество, а потому, что она женщина. Морская атака англичан объясняется пылкостью Елизаветы:

> Ceste Princesse au coeur Royal et haut,
> Pleine d'un sang tout magnanime et chaud
> Jeune de face et vieille de prudence[5]
> Par grande ardeur fera la guerre en France [18, p. 58].

(Эта государыня [, одаренная] царственным и благородным мужеством, / Исполненная горячей и возвышенной крови, / Юная лицом и старая рассудительностью, / Из большой пылкости будет воевать с Францией.)

Но, встретив другую предусмотрительную королеву, мудрую правительницу французов, с живым умом и зрелым размышлением, Елизавета, как предвещает Протей, внезапно прекратит приготовления к дальнейшим военным действиям: ее слава остановится на границе первого же завоеванного города [18, p. 59]. Заметим, что Брантом в жизнеописании Екатерины Медичи тоже будет говорить о пыле, с которым королева-мать отбивала Гавр у англичан, скача на коне под пушечной пальбой [16, p. 49]. Однако в ронсаровской «речи» к Елизавете Протей уверяет: пренебрегая Марсом, обе королевы сочтут, что марсово пламя подобает воинам, а не женщинам, чей пол более мягок и по природе склонен к миру [18, p. 59].

Словом, Елизавета, королева-девственница, которой движет горячая кровь и зрелая осмотрительность, — не Афина. Девственность в ренессансной мифографике гармонично сливается с плодородием. Ф. Йейтс замечает: «...Дева-Астрея, справедливая и благочестивая девственница <...>

5 Елизавете в этот момент тридцать два года. — *В.Л.*

становится имперской девой. <...> О влияниях Девы можно узнать из астрологической поэмы Манилия, популярной в эпоху Ренессанса. <...> Будучи девственницей, она при этом дарит плодородие» [1, с. 72]. И действительно, если развивать эту логику, то неудивительно, что царствование Елизаветы в «речи» Ронсара помещается не под покровительство девственной Минервы, а совсем других богинь — Юноны и Цереры, которые под пером вандомского поэта дарят плодородие и тучность английским землям. Ронсар, оговоримся, в своем сочинении не показывает Елизавету и Екатерину Медичи слабыми, неспособными решить спор оружием: он подчеркивает, что сила нужна и для того, чтобы заключить мир. В предисловии к изданию 1565 г., Ронсар говорит, обращаясь к Елизавете: «...государыня, всё, предпринятое мужчинами (учитывая яростную войну, которая их воспламеняла), оказалось слишком слабо и ничтожно, чтоб устроить добрый мир без помощи Божией» [18, p. 427]. По мысли Ронсара как придворного поэта, то, чего столько королей Франции и Англии, мощных в бою, ловких в делах и окруженных мудрыми советниками, не смогло добиться путем долгой войны, две мудрых и добродетельных королевы, будто чудом, не только начали, но и довели до конца, показав, «насколько женский пол, прежде отстраненный от скипетров, благороден и достоин приказывать» [18, p. 427].

В предисловии к сборнику Ронсар называет царствование женщин «счастливым правлением», ибо женщины, с их опытом в войне и в домашних делах, устыдили многих королей. «Я охотно поручусь, — говорит Ронсар, — что иной раз для государства было бы полезнее, чтобы им правила и руководила государыня любезная и мудрая умом, а не ленивый и праздный король <...> именно поэтому я лишился бы радости и покоя на этом свете, если бы, имея долю в общей и особенной радости, в какой [процветает] живущий в мире народ, я не свидетельствовал бы об этой мудрой гинекократии» («...J'asseureroy volontiers qu'il seroit quelquefois plus proffitable à la Republique, qu'une Princesse de gentil et accort esprit regnast ou commandast, qu'un Roy paresseux et fait-neant <...>. C'est pourquoy il m'a semblé que je serois envieux de l'aise et repos de ce present siecle, si en participant en la generalle et particuliere allegresse en laquelle je voy pacifiquement le peuple detenu, je ne rendoy un tesmoignage de ceste prudente Gynecocratie...») [18, p. 428].

В окончательной редакции 1584 г. обе речи, как говорилось выше, обращены к Елизавете. И в том, и в другом тексте содержатся пророчества.

В первой «речи» Ронсар влагает их в уста морского бога Протея, во второй — «английского пророка» Мерлина. Протей, требуя у Нептуна британский остров, добивается того, что царь морей откалывает трезубцем кусок от Франции и делает из него фундамент, на котором «фиксируется» остров, изначально бывший плавучим. Комментаторы предлагают считать, что это — поиск аргументации в пользу сближения Англии с Францией [6, p. 1322]. (Заметим, что здесь, возможно, прочитывается и история долгого английского присутствия в Кале, а может быть — даже и воспоминание о том, как английские короли, будучи также и герцогами Аквитанскими, некогда при восшествии на престол приносили вассальную клятву королю Франции.) Протей, видя, что уединенный и пустынный остров нашел себе место, целует его берег, обнимает землю и обещает, что эта высокогорная родина покрытых пеной кабанов и больших оленей с ветвистым челом, эта покрытая колючими кустами и терновником земля, чью грудь никогда не взрезал плуг, станет первым среди островов, полных богатствами и народами [18, p. 53]. Мотив возделывания земли — один из самых любимых в ренессансной словесности — позволяет задать образ Елизаветы как цивилизующей героини, а слово «fertile», употребленное Ронсаром, вводит семантическое поле плодородия. Упоминавшиеся выше фигуры Юноны и Цереры выводят это поле на новый образный уровень. Дожди, льющие над Англией, — это молоко из грудей Юноны, которое она проливает на Британские острова. Церера, блуждающая по миру в поисках дочери, дойдет, обессилев, до благословенного острова, который напоит ее безвредным напитком, некрепким, не смущающим мысли, не вредящим английской земле. Речь о пиве, которое Ронсар называет cervoise и в поэтической этимологии возводит его к имени Cérès — Церера. Любопытно, что Церера в некотором отношении «компенсирует» британскому острову ненависть Бахуса, который не станет обогащать английские холмы виноградными лозами. Но Церера заставит пашни желтеть от пшеницы, наполнит чрево полей золотом, серебром и оловом. Над серебром будут трудиться подземные нимфы: из-под их молота польется серебряная река, и это богатство будет общим. На полях будут ржать боевые кони и пастись молодые стада — белые, как молоко, сменяющие друг друга, как волны в море. Эти бесчисленные стада пойдут на водопой, и их вьющееся кольцами руно будет менять цвета: из этого руна будут сделаны одежды великих королей [18, p. 55–56].

Такая картина изобилия, явно связанная с актуальностью английского XVI в., когда «овцы поели людей», связывается в поэтическом пространстве с золотым веком. Само происхождение острова Великобритания под пером Ронсара на это указывает. История плавающего острова начинается «au temps que les Dieux visitoient / Cà-bas la terre et presens la hantoient» [18, p. 51] («В то время, когда боги посещали / дольнюю землю и являлись на ней»), т. е. во время золотого века. Э. Армстронг обращает внимание, что в этом тексте золотым веком у Ронсара в итоге становится ближайшее будущее — в частности, ближайшие годы правления Елизаветы (очевидный след образа Елизаветы-Астреи, возвращающейся на землю!). Возвращение золотого века будет напрямую связано с примирением французов и англичан, когда «золотой век увидит, как повсюду лилии цветут меж леопардов» [3, p. 42; 18, p. 58]. Пророчество Протея о будущем острова связывает его мифическое прошлое и настоящую историю:

> Un temps viendra (et le voicy venir)
> Qu'on te doit voir triomphante tenir
> Le premier rang entre toutes les Isles
> Qui sont en biens et en peuples fertiles [18, p. 53].
>
> *(Придет время (и вот оно уж настает), / Когда увидят, как торжествуя ты удерживаешь / Первое место среди всех островов / Кои щедры на блага и народы.)*

Образ острова, щедрого на народы, интерпретируется через миф о мирмидонянах, сотворенных из муравьев. Видя муравьев в дупле дуба, Протей просит Нептуна превратить их в людей — и одни из них становятся крестьянами, а другие — храбрыми воинами. И здесь Протею приходится обратиться к воинственным муравьям с призывом испытывать свои силы в «гуманитарных штудиях», украшать свои города прекрасными законами и хранить старые законы, не принимая новых (намек на церковные реформы в Англии? Если и так, то очень деликатный. Ронсар подчиняется требованиям актуального момента и не позволяет себе никакой конкретики, в отличие от своих «Рассуждений о бедствиях нашего времени», которые он за несколько лет до того отдал в печать). И, наконец, Протей призывает

английских воителей довольствоваться своей землей, ибо он боится, как бы тот кусок Франции, что Нептун присоединил к Англии, не стал причиной будущих несчастий. Здесь, разумеется, можно прочесть намек на события, послужившие прологом для договора в Труа. Однако, может быть, это еще и эхо истории норманнских завоеваний? Надо заметить, что в «Амадисе Галльском» герцог Нормандский — фигура агрессивная. Как знать? Может быть, события из древней истории Англии, почерпнутые из ренессансных рыцарских романов, появляются и в элегии/«речи» к Елизавете, тем более что и вторая «речь», сменившая адресата, тоже эксплицитно связана с ренессансной рыцарской литературой.

Эта «речь», напомним, изначально была элегией и адресовалась Роберту Дадли. В ней Юпитер создает Артура как пример всех совершенств, к которому стекаются все боги, чтобы богато одарить его. Молва на радужных крыльях слетает во дворец Европы, чтобы громко возвестить о рождении Артура. Европа призывает свою милую Англию, которая следует за ней и, увидев Артура, молит Юпитера отпустить его в ее края. С ним в «прекрасную английскую страну», окруженную морем и защищенную от лукавства, приходит куртуазность и слава королей. Именно на этом месте в последующей редакции была сделана купюра: Ронсар исключил хвалебную часть, посвященную непосредственно графу Лестеру, и в окончательном тексте помещено просто прямое обращение к королю Артуру, выглядящему здесь как герой рыцарского романа par excellence:

Alors que l’age aura de ton printemps
Un peu meury les plaisirs inconstans,
Et que l’ardeur qui les guerres anime,
Te rendra Prince et fort et magnanime,
Toutes forests, tous rochers d’alentour
Ne parleront que d’armes et d’amour,
De palefrois, d’escuyers, de querelles,
Et de venger l’hohheur des Damoiselles,
De nains, combats, et de ponts perilleux,
D’enchantements, de hasards merveilleux,
Le vray subject de ceste table ronde,
Qui de son nom doit couvrir tout le monde

Et de laquelle, ô tres-vaillant Artus,
Seras l'honneur pour tes hautes vertus,
Et de tous Rois, qui bouillans de jeunesse
Voudront un jour imiter ta prouesse [18, p. 63–64].

(Когда годы твоей весны / подарят немного зрелости непостоянным радостям, / и когда пыл, вдохновляющий войны, / Сделает тебя государем и сильным, и великодушным, / Все леса, все скалы окрест / Будут говорить только о подвигах и любви, / О парадных конях, оруженосцах, ссорах, / И о мести за честь девиц, / О карликах, сражениях, опасных мостах, / О чарах, о чудесных случаях, / Истинный подданный этого круглого стола, / Чье имя должно быть узнано всеми, / И которого, о отважнейший Артур, / Ты будешь честью из-за твоих высоких доблестей, / И [честью] всех королей, которые, кипя юностью, / Однажды захотят подражать твоим подвигам.)

Одним словом, Ронсар очерчивает в «речи» ойкумену рыцарских романов. Однако, говоря об истинном подданном Круглого стола, который будет служить примером всем юным королям, тот, кто обращается к Артуру, призывает его не гордиться счастьем, выпавшим на его долю. Чем выше восхождение, тем ниже сбросит Фортуна, которой ничто так не нравится, как видеть государей, низвергнутых с высоты. Это наставление перекликается с картиной дворца Европы: вокруг нее сидят короли, герцоги и графы, все разные — молодые и старые, тираны и отцы, мудрые и неразумные. Однако всех их однажды может ниспровергнуть Фортуна, делая знатных сеньоров слугами — valets [18, p. 62].

Это предостережение о превратностях Фортуны могло иметь один смысл, когда было обращено к фавориту, ее баловню, который должен особенно опасаться ее коварства. Однако в новой редакции, когда Ронсар полностью убрал имя фаворита из «речи» (комментаторы, ссылаясь на работу Малколма Смита «Ронсар и Елизавета I»[6], предполагают, что он винил его в несчастьях Марии Стюарт [6, p. 1321]: недаром в сонете 1578 г. поэт просит Елизавету переменить советников [18, p. 657]), единственным центральным

6 *Smith M.C.* Ronsard and the Queen Elizabeth I // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1967. № XXIX. P. 93–119. До настоящего момента нам не удалось ознакомиться с этой работой. — *В.Л.*

персонажем остался король Артур. В этом случае представляется, что времена Круглого стола — золотой век рыцарских романов — прямо коррелируют с золотым веком Елизаветы из первой «речи». Тогда предостережение королю Артуру о превратностях Фортуны в реальности адресовано Елизавете, которая держит в плену Марию Стюарт, но и сама может испытать на себе непостоянство капризной богини. В самых последних строках второй «речи» выясняется, от кого исходит предупреждение Артуру: так пророчествовал Мерлин. Впрочем, Мерлин у Ронсара непоколебимо уверен, что его государь золотого века не возгордится от своего великого жребия, ибо, в отличие от черни, не испытывает зависти [18, p. 64]: еще одна «шпилька», подпущенная Елизавете насчет ее отношений с Марией Стюарт?

Если во второй «речи» не совсем понятно, из какого конкретно источника у Ронсара появляется фигура Мерлина (знал ли Ронсар, что «Пророчества» Мерлина попали в Индекс запрещенных книг? — иронизируют комментаторы [6, p. 1321]), то в первой — в строках о пророке, царствующем среди храбрых рыцарей, — комментаторы усматривают текстуальные переклички с соответствующими пассажами «Неистового Роланда» Ариосто [6, p. 1320]. Ронсар уверяет, что заключенный в гробницу пророк, мертвый и живой, будет вещать из нее о судьбах благородных паладинов и опасностях, которые их подстерегают. Чуть выше говорится о великих королях, вооруженных железом и добродетелями (ср.: [15, p. 34]). Вспоминая, как Брадаманта у Ариосто слышит слова Мерлина о золотом веке, который вернется с ее потомками, и предсказание чернокнижницы о своем роде [15, p. 34], можно предположить: Ронсар имплицитно трактует Елизавету как новую Брадаманту, будущую праматерь славного рода властителей и рыцарей, которые вернут в свое отечество золотой век (напомним, когда писался текст, Елизавете было чуть за тридцать, а Франция обсуждала возможный брак английской королевы с французским королем Карлом IX). Ронсар — не единственный, кто видит в восхваляемой государыне героиню Ариосто. Так, Брантом в своей прозаической «речи» о Екатерине Медичи, которую он мог начать писать между 1584 и 1590 гг., говоря об участии Екатерины в боях под Гавром, прямо называет ее Марфизой [16, p. 49]. В этой «ариостовской» триаде не хватает только Анджелики. След ее образа встречается у Ронсара, хотя он нигде не называет ее имени. И, разумеется, если Елизавета — в 1565 г. — Брадаманта, а Екатерина Медичи ближе к концу

восьмидесятых станет Марфизой, то логично начать этот «дискурс о Славе» с Анджелики, и ее роль — единственная, которая осталась одной из самых любимых королев Ронсара, Марии Стюарт.

Во всяком случае, Ронсар посвящал ей свои сочинения начиная с 1561 г., когда она, овдовев, вернулась из Франции в Шотландию и до 1578, когда она уже была пленницей Елизаветы Английской. И в начале этого периода, в элегии к Л'Юилье, и в конце — в знаменитом сонете, призывающем освободить Марию Стюарт, — Ронсар вспоминает о Роланде и Ринальдо [18, p. 667; 18, p. 659]. Впрочем, они выступают не как влюбленные преследователи катайской царевны, а как защитники благородных дам. Самого имени Анджелики Ронсар не упоминает. Это представляется логичным: если отплывавшая в Шотландию вдова Франциска II — католичка, признанная во Франции законной наследницей английского престола в противовес протестантке Елизавете, — плохо соотносилась с прекрасной язычницей Ариосто, то в сонете, в котором Ронсар призывал освободить «из рабства» прекрасную королеву [18, p. 658], он тем более не мог упомянуть имя Анджелики: это можно было бы прочесть как намек на мезальянсы, послужившие причиной падения Марии Стюарт. Вряд ли Ронсар сослужил бы ей столь плохую службу, указав на наиболее сомнительные моменты ее биографии. Возможно, именно поэтому в сонете с призывом освободить «редкую королеву» в одном ряду с Ринальдо и Роландом возникает Ланселот. Как известно, он — освободитель плененной королевы Геньевры, чье царственное достоинство не подвергается усомнению, независимо от ее вины или невиновности в супружеской измене. Появление Ланселота делает троицу рыцарей более куртуазной, «средневековой», отсылая читателя не только к «Неистовому Роланду», но и к рыцарским романам. «В своих “Речах” он (Ронсар. — *В.Л.*) прежде всего стремится защитить Францию, возводя французские традиции, восходящие к Средневековью, в ранг культурных “авторитетов”», — отмечает А. Фриш [9, p. 49]. Призывая освободить королеву, Ронсар упрекает в бездействии именно французов.

Но в середине 60-х гг. XVI в., рассказывая в элегиях о пророчествах Мерлина, Ронсар давал читателю простор для толкований. Возможно, среди них есть одно, не столь очевидное, но представляющееся не менее важным. Если Елизавета, как Брадаманта, услышит пророчество о своем роде, значит, ей будут посвящены строки, равные строкам Ариосто. Думается, первый поэт,

который мог успешно соперничать с автором «Неистового Роланда» в глазах Ронсара, — это он сам. План «Франсиады», французской эпической поэмы, вынашивается вандомским певцом и публично обсуждается с сильными мира сего с 1552 г. Более того, у Ронсара формируется достаточно критичное отношение к Ариосто: в послании 1572 г. к читателю «Франсиады» поэт будет советовать не «творить фантастическую поэзию, как у Ариосто, у которой члены в своем роде красивы, но тело до того изуродовано и чудовищно, что больше похоже на бред горячечного больного»: поэтом должны руководить вдохновение и естественная рассудительность [17, p. 1182].

Если во второй «речи», изначально обращенной к Роберту Дадли, Аполлон дарит королю Артуру свою собственную внешность [18 p. 61], то это можно толковать двояко. Возможно, Ронсар имеет в виду, что король Артур (а изначально — граф Лестер) красив, как Аполлон. Однако в первой «речи» к Елизавете пророчество Протея, в частности, гласит: скоро горделивая Темза увидит, как на ее траве поселятся множество белых лебедей, священных хозяев этих мест. Потом, взлетая к небесам, повсюду вокруг ее восхитительных берегов они будут петь, показывая въяве, что многие поэты и небесное воинство муз однажды поселятся там, оставив Парнас, чтобы чужеземные народы услышали великие хвалы английским королям.

В этих строках взгляд Ронсара впервые устремлен не на Англию с континента, а на континент из Англии. С 1550 г. Ронсар упоминал в «Одах», что Англия и Франция вместе подняли меч на монстра Невежество [17, p. 861][7]. Англия под пером вандомского поэта становится прибежищем муз, и именно поэтому — подлинно великим королевством. Но мир земных государей изменчив. Ведь даже предмет трепетного преклонения Ронсара — Мария Стюарт — еще юной становится для него образом быстротечности жизни и хрупкости красоты: «Розы и Лилии царствуют лишь одну весну» [18, p. 658]. А. Фриш отмечает: «...сложная конфигурация, в которой взаимодействуют прошлое, настоящее и будущее, касается не только отношения к красоте или любви: она имеет еще и политическое измерение...» [9, p. 48]. Рискнем предположить, что образ Марии Стюарт в поэзии Ронсара (напомним, он писал ей стихи на протяжении почти двух десятков лет) — своеобразное связующее звено между лирической и политической поэзией.

7 О поэте как достойном противнике Невежества см.: [13, p. 101–102].

Любой из земных государей — адресатов ангажированного поэта — потенциальная жертва капризов Фортуны. Только вдохновленная свыше хвала питомца Муз имеет подлинный вес в непостоянном мире земной славы. Возможно, прорицателем в первой «речи» к Елизавете выбран Протей, так как он не открывал своих пророчеств смертным. Однако Ронсар показывает, что смог их услышать: именно ему, как поэту, доступны тайны божественных откровений. Поэтому то, что предсказания морского божества о будущем величии и золотом веке Англии в итоге передаются в поэтической «речи», выглядит как своеобразная гарантия подлинности вещих слов.

И вряд ли по случайности в предисловии к «речам», обращенном к Елизавете Английской, Ронсар говорит: «...если какой-нибудь меланхолический клеветник будет сердиться, что, прославив и почтив моих королей и природных сеньоров столь разнообразными писаниями, я уделяю и посвящаю это мое сочинение государыням других народов, то настоящим извещаю его, что я сильно огорчен тем, что не сделал этого раньше, как для того, чтобы передать от французов почести соседним народам, так и для того, чтобы в иноземных королевствах узнали мое имя» [18, p. 428–429].

Список литературы

Исследования

1 *Йейтс Ф.* Астрея: имперский символизм в XVI веке / пер. с англ. А. Дементьева. М.: Циолковский, 2020. 416 с.

2 *Стаф И.К.* «Прославления Галлии» Жана Лемера де Бельж: поэтика и история // Кентавр / Centaurus. Studia classica et mediaevalia. М.: РГГУ, 2005. С. 293–302.

3 *Armstrong E.* Ronsard and the Age of Gold. London; New York: Cambridge university press, 1968. 212 p.

4 *Cave T.* Mythe de l'abondance et de la privation chez Ronsard // Cahiers de l'AIEF. 1973. № 25. P. 247–260.

5 *Céard J., Ménager D., Simonin M.* Notices, notes et variantes // *Ronsard P. de.* Œuvres complètes / édition établie, présentée et annotée par J. Céard., D. Ménager et Michel Simonin. Paris: Gallimard, 1993. T. 1. P. 1211–1684.

6 *Céard J., Ménager D., Simonin M.* Notices, notes et variantes // *Ronsard P. de.* Œuvres complètes / édition établie, présentée et annotée par J. Céard., D. Ménager et Michel Simonin. Paris: Gallimard, 1994. T. 2. P. 1301–1662.

7 *Champion P.* Ronsard et son temps. Paris: Champion, 1925. 508 p.

8 *Desonay F.* Ronsard poète de l'amour. Bruxelles: Palais des Académies; Gembloux: Duculot. Livre 3: Du poète de la cour au chantre d'Hélène. 1959. 414 p.
9 *Frisch A.* Les «Discours» de Pierre de Ronsard: une poétique de l'oubli? // Tangence. 2008. № 87. P. 47–61.
10 *Lukasik V.* «Si faiz sçavoir à ta clere noblesce»: Jean Lemaire de Belges entre courtoisie et mythe historique // Le Texte médiéval dans la processus de communication. Paris: Classiques Garnier, 2019. P. 223–240.
11 *Ménager D.* L'Hymne du Treschrestien Roy de France Henri II de ce nom // Autour des "Hymnes" de Ronsard / études rassemblées par M. Lazard. Paris: Champion, 1984. P. 161–185.
12 *Tournon A.* «Amor de Ionh» — thème et variation dans un groupe de quatre nouvelles de l'*Heptaméron* // RHR. 1977. № 5. P. 2–4.
13 *Weber H.* Structure des odes chez Ronsard // Cahiers de l'AIEF. 1970. № 22. P. 99–118.
14 *Zumthor P.* Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriqueurs. Paris: Seuil, 1978. 313 p.

Источники

15 *Ariosto L.* Orlando furioso. Milano: Treves, 1894. 745 p.
16 *Brantôme P.* Recueil des Dames, poésies et tombeaux / édition établie, présentée et annotée par E. Vaucheret. Paris: Gallimard, 1991. 1776 p.
17 *Ronsard P. de.* Œuvres complètes / édition établie, présentée et annotée par J. Céard., D. Ménager et Michel Simonin. Paris: Gallimard, 1993. T. 1. 1808 p.
18 *Ronsard P. de.* Œuvres complètes / édition établie, présentée et annotée par J. Céard., D. Ménager et Michel Simonin. Paris: Gallimard, 1994. T. 2. 1212 p.

References

1 Ieits, F. *Astreia: imperskii simvolizm v XVI veke* [*Astraea: Imperial Symbolism in the 16th Century*], trans. from English by A. Dement'ev. Moscow, Tsiolkovskii Publ., 2020. 416 p. (In Russ.)
2 Staf, I.K. "'Proslavleniia Gallii' Zhana Lemera de Bel'zh: poetika i istoriia" ["'The Glorification of Gaul' by Jean Lemaire de Belge: Poetics and History"]. *Kentavr / Centaurus. Studia classica et mediaevalia* [*Centaurus. Studia classica et mediaevalia*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2005, pp. 293–302. (In Russ.)
3 Armstrong, Elizabeth. *Ronsard and the Age of Gold.* London, New York, Cambridge University Press, 1968. 212 p. (In English)
4 Cave, Terence. "Mythe de l'abondance et de la privation chez Ronsard." *Cahiers de l'AIEF*, no. 25, 1973, pp. 247–260. (In French)

5 Céard, Jean, Daniel Ménager, et Michel Simonin. “Notices, notes et variantes.” Ronsard, Pierre de. *Œuvres complètes*, t. 1, édition établie, présentée et annotée par J. Céard., D. Ménager et M. Simonin. Paris, Gallimard, 1993, pp. 1211–1684. (In French)

6 Céard, Jean, Daniel Ménager, et Michel Simonin. “Notices, notes et variantes.” Ronsard, P. de. *Œuvres complètes*, t. 2, édition établie, présentée et annotée par J. Céard., D. Ménager et M. Simonin. Paris, Gallimard, 1994, pp. 1301–1662. (In French)

7 Champion, Pierre. *Ronsard et son temps.* Paris, Champion, 1925. 508 p. (In French)

8 Desonay, Fernand. *Ronsard poète de l’amour*, livre 3: Du poète de la cour au chantre d’Hélène. Bruxelles, Palais des Académies, Gembloux, Duculot, 1959. 414 p. (In French)

9 Frisch, Adolf. “Les ‘Discours’ de Pierre de Ronsard: une poétique de l’oubli?” *Tangence*, no. 87, 2008, pp. 47–61. (In French)

10 Lukasik, Vladislava. “‘Si faiz sçavoir à ta clere noblesce’: Jean Lemaire de Belges entre courtoisie et mythe historique.” *Le Texte médiéval dans la processus de communication.* Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 223–240. (In French)

11 Ménager, Daniel. “L’Hymne du Treschrestien Roy de France Henri II de ce nom.” *Autour des “Hymnes” de Ronsard*, études rassemblées par M. Lazard. Paris, Champion, 1984, pp. 161–185. (In French)

12 Tournon, André. “‘Amor de Ionh’ — thème et variation dans un groupe de quatre nouvelles de l’Heptaméron.” *RHR*, no. 5, 1977, pp. 2–4. (In French)

13 Weber, Henri. “Structure des odes chez Ronsard.” *Cahiers de l’AIEF*, no. 22, 1970, pp. 99–118. (In French)

14 Zumthor, Paul. *Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriqueurs*. Paris, Seuil, 1978. 313 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KHGQXS
УДК 821.133.1.0 + 821.111.0
ББК 83.3(4Фра)5 + 83.3(4Вел)5

ОТ ФРАНЦУЗСКОЙ ПЛЕЯДЫ К АНГЛИЙСКОМУ АРЕОПАГУ: ЗАЩИТА ПРИНЦИПА *DOCTUS POETA*

© 2025 г. Е.В. Халтрин-Халтурина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 10 июня 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 сентября 2025 г.
Дата публикации: 11 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-158-179

Аннотация: Статья проливает свет на преемственность поэтических реформ, предпринятых французской Плеядой и английским Ареопагом в контексте утверждения принципа doctus poeta — поэта-ученого, наделенного функциями культурного реформатора и нравственного законодателя. Особое внимание уделяется фигурам Филипа Сидни и Эдмунда Спенсера как центральных представителей английского круга интеллектуалов, стремившихся преобразовать родную словесность по образцу античных и современных им европейских традиций. На материале ключевых текстов — трактата «Защита поэзии», романа «Старая Аркадия» Сидни, а также сборника «Жалобы» и «Пастуший календарь» Спенсера — прослеживаются способы художественного воплощения фигуры doctus poeta, реализуемые путем создания сложной системы перекрестных ссылок, экспериментов с поэтическими формами и стилистических экспериментов. Указывается влияние французских источников (в первую очередь Ж. Дю Белле) и роль диалога с традицией в литературном творчестве. Идеи поэтов Ареопага оказали долговременное воздействие на формирование английского литературного канона раннего Нового времени.

Ключевые слова: поэт-ученый, Плеяда, Ареопаг, Филип Сидни, Эдмунд Спенсер, поэтическая реформа, английский Ренессанс, интертекстуальность, адаптации.

Информация об авторе: Елена Владимировна Халтрин-Халтурина — доктор филологических наук (РФ), PhD in English (США), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-2205-9444

E-mail: el.haltrin@imli.ru

Для цитирования: *Халтрин-Халтурина Е.В.* От французской Плеяды к английскому Ареопагу: защита принципа *doctus poeta* // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 158–179. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-158-179

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2024

FROM THE FRENCH PLÉIADE TO THE ENGLISH AREOPAGUS: IN DEFENSE OF THE *DOCTUS POETA* IDEAL

© 2025. Elena V. Haltrin-Khalturina

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: June 10, 2025
Approved after reviewing: 11 сентября 2025 г.
Date of publication: 25 декабря 2025 г.

Abstract: This article sheds light on the continuity between the poetic reforms initiated by the French Pléiade and the English Areopagus in the context of the doctus poeta ideal — the learned poet as a cultural reformer and moral legislator. Particular attention is devoted to the figures of Sir Philip Sidney and Edmund Spenser as central representatives of the English circle of intellectuals who sought to reshape vernacular poetry in dialogue with classical and European traditions. Through a discussion of key texts — Sidney's *The Defence of Poesy* and *The Old Arcadia*, as well as Spenser's *Complaints* and *The Shepheardes Calender* — the study examines the literary embodiment of the doctus poeta figure via intertextual networks, experimentation with poetic forms, genre hybridity, and stylistic innovation. Special focus is given to the influence of French sources, particularly Joachim du Bellay, and to the role of tradition as a generative force in the construction of poetic authority. The article argues that the aesthetic and intellectual agenda of the members of the Areopagus group had a lasting impact on the formation of the early modern English literary canon.

Keywords: doctus poeta, Pléiade, Areopagus, Philip Sidney, Edmund Spenser, poetic reform, literary canon, Renaissance humanism, intertextuality.

Information about the author: Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology (RF), PhD in English (USA), Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0003-2205-9444

E-mail: el.haltrin@imli.ru

For citation: Haltrin-Khalturina, E.V. "From the French Pléiade to the English Areopagus: In Defense of the *Doctus Poeta* Ideal." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 158–179. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-158-179

Когда в 1549 г. был опубликован трактат «Защита и прославление французского языка» (*La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*) Жоашена Дю Белле, широкой общественности была представлена программа поэтической реформы, предлагаемая группой единомышленников, ныне известной как французская Плеяда. Особое внимание в трактате уделялось принципам воспитания поэта-ученого, поэта-гуманиста, вдохновенного служителя искусств, который мог бы воплощать начертанную программу в жизнь, наделяя истинным величием родной французский язык, подчеркивая национальную самобытность и оригинальность французских поэтов, вступающих в диалог с великими предшественниками из других культур. Как пишут исследователи, «Программа воспитания поэта, изложенная в “Защите”, а затем неоднократно повторявшаяся и развивавшаяся в высказываниях других деятелей Плеяды, отражала представление поэтов новой школы о высокой миссии искусства и его творцов, способных своим талантом и трудом стать причастными ко всем сферам человеческой деятельности и постичь тайны природы и мироздания. <…> В “Защите” последовательно утверждается принцип doctus poeta (ученого поэта), некогда провозглашенный греческим поэтом Пиндаром, рисуется трудный и подвижнический путь, на который должен встать новый поэт, овладевающий “доктриной”: “Кто хочет в творениях своих облететь весь мир, — пишет Дю Белле, — должен долго оставаться в своей комнате; а кто желает жить в памяти потомства, должен как бы умереть для самого себя”. И, противопоставляя doctus poeta придворным рифмачам, добавляет: “…и сколь наши придворные стихотворцы пьют, едят и спят в свое удовольствие, — столь же должен поэт терпеть голод, жажду и долгие бдения”» [3, с. 13].

Примерно через 30 лет на другом берегу Ла-Манша группа британских интеллектуалов — Филип Сидни, Эдмунд Спенсер, Гэбриэл Харви, Эдвард Дайер — предприняли схожую попытку реформирования родной словесности, в немалой мере воодушевившись примером французской Плеяды. Их поэтическое сообщество, условно именуемое «Ареопаг», оставило заметный след в английской национальной культуре, хотя действительно ли существовал этот литературно-философский кружок или номинально (т. е. всего лишь как условная группа авторов, ведущих переписку и разделяющих общие интересы), остается спорным вопросом.

Факт влияния участников французской Плеяды на деятельность упомянутых английских авторов не вызывает сомнения у историков литературы, поскольку известны прямые контакты между первыми и последними. В частности, Ронсар состоял в дружеских отношениях с родным дядей Филипа Сидни графом Лестером и принимал в 1572 г. во Франции юного Филипа Сидни [13, p. 432]. Далее в статье будут упомянуты и другие связи.

Члены группы Ареопаг не являли собой столь сплоченное братство, как Плеяда, их встречи не были регулярными, а название их группы, по всей видимости, не имело широкого хождения за пределами их собственного сообщества вплоть до XIX в. И все-таки название этого не вполне формального объединения поэтов (“Areopagus”) до сих пор признается значимым термином английского литературоведения. Указанному термину посвящаются специальные словарные статьи (см., например: [23; 14]). Более тщательно феномен Ареопага освещался в научной литературе, причем не только XIX и XX в. (см., например: [13; 20; 8]), но и в современных исследованиях (см., например: [11; 22; 10; 24]).

Ниже мы попытаемся понять, каким образом английский Ареопаг, будучи неформальным, — по оценкам некоторых исследователей, почти фантомным [21] — и весьма кратковременным объединением (обычно указывают 1579–1580 или 1579–1586 гг. в качестве периода его существования), сумел развернуть в своих ключевых текстах программу защиты поэзии, которая, по культурному воздействию на свою национальную традицию, соизмерима с влиянием французской Плеяды на свою. В частности, нас будет интересовать, как художественное воплощение фигуры *doctus poeta* формировалось в английских текстах не столько с помощью теоретических выкладок (хотя элементы подобной риторики присутствуют в «Защите поэзии»

Ф. Сидни), сколько с помощью полемики, встроенной в художественные произведения. Здесь мы слегка коснемся двух работ Филипа Сидни: “The Defence of Poesy” — трактата, в котором роль поэта рассматривается в контексте задач, стоящих перед философами и историками, и пасторального романа «Старая Аркадия», где поэтическая игра с разными видами вставных сонетов становится частью поэтологического дискурса. Помимо этого, мы затронем два произведения Эдмунда Спенсера: “The Ruines of Time” — своеобразный поэтический ответ на “Antiquites du Rome” Дю Белле [12], а также «Пастуший календарь» (*The Shepheardes Calender*), в котором репертуар «ученого поэта» складывается из диалога двух «масок»: пасторального поэта и его ученого комментатора.

* * *

Все упоминания «Ареопага», встречающиеся в англоязычной литературе, восходят к переписке Э. Спенсера и Г. Харви, состоявшейся в 1579–1580 гг. и опубликованной отдельным томиком в 1580 г. (см. факсимильное издание: [29]; см. также: [13, p. 430; 20, p. 27]), где в полушутливых интонациях Филип Сидни назван «великим пастырем Ареопага» (“the great Shepheard of the Areopagus”) [29, p. 3], т. е. центральной фигурой группы поэтов-единомышленников, а само название «Ареопаг» служит отсылкой к высшему судебно-политическому органу власти в Древней Греции, совету мудрецов и законодателей. Ареопаг английских поэтов должен был послужить очищению национального языка и национального сознания от разного рода неэстетичных напластований. По поводу того, в чем состоит эта неэстетичность и как раскрыть полное величие своей родной речи, которой пользуются образованные люди, аристократы, сделав ее более утонченной и поэтичной, обмениваются мыслями Э. Спенсер и Г. Харви.

Возвысить английскую поэзию и установить, говоря современным языком, национальный литературный канон можно было путем творческого подражания лучшим классическим, а также итальянским и французским образцам и путем реформирования метрического и просодического рисунка английских фраз (даже по общему перечню поставленных задач видно, что мысли поэтов Ареопага созвучны соображениям французской Плеяды, высказывавшимся несколькими десятилетиями ранее). Задача состояла в том, чтобы разработать высокий и средний стилевой регистр для англий-

ского языка. Английские поэты, разрабатывая средний стиль, следовали общей логике французской словесной реформы, но все-таки обнаружили и ряд национальных особенностей. Так, если поэты Плеяды в своих поэтических опытах пришли к стилю «среднему», гармоничному [3, с. 25–26], то поэты Ареопага, порой используя английские архаизмы, диалектизмы и лексические несовершенства живой речи, помимо высокого и «пышного», нащупывают свой срединный — «скромный» (modest), умеренный стиль. Для исполнения большого комплекса поставленных задач, разумеется, требовался достойный и обладающий широким кругом знаний поэт. И хотя предполагаемые участники Ареопага своим творчеством порой весьма далеки друг от друга (имеются в виду их индивидуальные особенности и уровень мастерства), но все они, в той или иной степени, утверждают модель *doctus poeta* — поэта как фигуры высшего порядка, законодателя нравственного и литературного вкуса (ср. понятие *moral legislator*).

Эпистолярные и поэтические тексты 1570-х и 1580-х гг. елизаветинской Англии позволяют выделить круг фигур, имеющих отношение к реформаторским устремлениям Ареопага. Ядро группы (имена, открыто упомянутые в переписке Спенсера и Харви, касающейся Ареопага) составляют Филип Сидни, Эдмунд Спенсер, Гэбриэл Харви и Эдвард Дайер. К ним примыкают единомышленники, к коим историки литературы обычно причисляют Фулка Гревилла, Томаса Дранта, Даниэла Роджерса и Мэри Сидни-Герберт. Скажем несколько слов о каждом участнике, отложив разговор о самых видных из них, о Сидни и Спенсере, напоследок.

Гэбриэль Харви (Gabriel Harvey, 1550–1631) был преподавателем риторики в Кембридже и другом Э. Спенсера. Являлся убежденным сторонником метрической реформы, пытался ввести в английскую поэзию гекзаметр. Подражал Катуллу, Горацию, Жану Антуану де Баифу. Оставил объемный корпус заметок на полях своих книг, поэзию на латинском языке, включая элегии. Не исключено, что переписка Харви и Спенсера на литературно-философские темы была задумана для публикации, поскольку уже в 1580 г. вышла отдельным томом [26, p. 347].

Эдвард Дайер (Sir Edward Dyer, 1543–1607) был придворным поэтом при Елизавете I, другом Сидни, участником дипломатических миссий. Бен Джонсон говорил о нем с почтением, а Томас Нэш называл его умнейшим из современных пиитов. Спенсер в переписке с Харви ставит Дайера в один

ряд с Сидни как инициатора реформы английской словесности, задуманной членами Ареопага. Сидни запечатлел Дайера в своей «Аркадии» в образе пастуха по имени Коридон. Дайер являлся сторонником «созерцательной» поэзии, приверженцем изящной простоты и учтивого стиля.

Фулк Гревилл (Fulke Greville, 1554–1628) — политический философ, автор философских трагедий, созданных в стоическом ключе (“Alaham”, “Mustapha”, “Antony and Cleopatra”), воспевал образ поэта-мудреца. Тесно общался с Ф. Бэконом, С. Дэниэлем, У. Кэмденом. Был близким другом Ф. Сидни, написал его биографию “The Life of the Renowned Sir Philip Sidney” (ок. 1610–1614; опубл. 1652), являющуюся ценным источником информации о литературных кругах того времени. При жизни работы Гревилла опубликованы не были.

Томас Дрэнт (Thomas Drant, 1540–1578) — переводчик и проповедник, учитель и наставник некоторых участников круга Ареопаг, автор одного из первых переводов Горация на английский язык. Его перевод выполнен в духе творческого переосмысления оригинала.

Дэниэл Роджерс (Daniel Rogers, с. 1538–1591) — дипломат англо-фламандского происхождения, историк и поэт-гуманист, создавший много текстов на латинском языке. Его работы практически не издавались, сохраняются в рукописном виде. По материнской линии приходится родственником картографу Абрахаму Ортелию, является автором латинских виршей, предпосланных изданию «Зрелища Круга Земного» (*Theatrum Orbis Terrarum*). Был лично знаком с несколькими поэтами Плеяды (Ж.А. Баифом, Ж. Дора, Г. Дезотелем). Автор латинских элегий на смерть Ф. Сидни. В своих латинских текстах упоминает некий поэтический «сенат», напоминающий собой Ареопаг. Роджерс видел необходимость в создании «республики ученых» (“respublica litteraria”), где важное место занимал бы поэт-гражданин, поэт — советник государя (“consiliarius principis”).

Мэри Герберт, графиня Пембрук, урожд. Сидни (Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke, 1561–1621), младшая сестра Филипа Сидни. Мэри Герберт была переводчицей, поэтом, драматургом. Ее трагедия “The Tragedy of Antonie” (1592) является переработкой пьесы Робера Гранье “Marc-Antoine” (1578). Вместе с Ф. Сидни готовила английский перевод Псалтири, редактировала и издала незавершенную им версию «Новой Аркадии». Была хозяйкой литературного салона «Уилтонский круг», принимавшая в 1579–

1583 гг. в своем поместье Уилтон-хаус мыслителей, драматургов и поэтов того времени. В эти же годы в поместье сестры жил Ф. Сидни, и на это время приходится золотой период его творчества. Примечательно, что несколько регулярных участников «Уилтонского круга» составили костяк Ареопага.

Среди известных посетителей литературного салона «Уилтонский круг», не упоминающихся в составе группы «Ареопаг», — С. Дэниэл (Samuel Daniel, 1562–1619), М. Дрейтон (Michael Drayton, 1563–1631), Дж. Дэвис (John Davies, 1569–1626), Бен Джонсон (Ben Jonson, 1572–1637). Участие Бена Джонсона в литературном салоне брата и сестры Сидни особенно интересно в контексте классицистической направленности некоторых трудов, созданных участниками «Ареопага». Несомненно, в истории литературы именно Бену Джонсону принадлежит слава «первого английского классициста» (см. подробнее: [7, с. 514–522]). Но, как мы увидим далее, предпосылки для становления английской классицистической поэтики складывались в творчестве не одного видного литератора того времени, и Ареопаг в Великобритании, ставивший во главу угла принцип «подражания древним», как и Плеяда во Франции, вполне может претендовать на звание первых в своей национальной традиции участников борьбы «старых» и «новых» (ср.: [3, с. 20]).

Теперь обратимся к самым прославленным представителям как «Уилстонского круга», так и «Ареопага» — к авторам, которые уже на протяжении почти пяти столетий занимают почетное место в английской литературе «первого ряда»: к Филипу Сидни и Эдмунду Спенсеру. И отметим, в каких произведениях они подступаются к описанию фигуры поэта-ученого и с помощью каких приемов эту фигуру изображают.

Ф. Сидни (Sir Philip Sidney, 1554–1586), согласно переписке Спенсера и Харви, считается идейным лидером заявленной Ареопагом поэтической реформы английской словесности. Перу Сидни принадлежит первый теоретический трактат на английском языке, в котором обсуждается подражательная природа и этическая функция литературного творчества, — «Защита поэзии» (*An Apology for Poetry*, или *The Defence of Poesy*, ок. 1580–1591)[1].

1 Из программных текстов, в написании которых пробовали себя несколько членов Ареопага, «Защита» Сидни, безусловно, самая известная, хотя ее значение не сводится к роли манифеста одной литературной группы. Историки литературы, к слову сказать, иногда упоминают ныне не существующие «Правила Томаса Дрэнта, касающиеся количественного стихосложения» (*Drant's rules for Quantitative Verse*) [14: 2].

До сиднеевской «Защиты» в Англии широко циркулировали трактаты по искусству риторики. Среди наиболее известных — «Трактат о фигурах грамматики и риторики» Ричарда Шерри (*A Treatise of the Figures of Grammar and Rhetorike* by Richard Sherry, 1555), «Искусство риторики» Томаса Уилсона (*The Arte of Rhetorique* by Thomas Wilson, 1553), «Вертоград красноречия» Генри Пичема (*The Garden of Eloquence* by Henry Peacham, 1577), «Искусство английской поэзии» Джорджа Патнема (*The Arte of English Poesie* by George Puttenham, 1589). Кроме того, в отношении к поэзии как к особому искусству, украшающему полезный досуг, сиднеевскую «Защиту» предвосхищают и некоторые английские зерцала, такие как «Книга глаголемая Вельможа» Томаса Элиота (*The Boke named the Governour* by Thomas Elyot, 1531). Это всё тексты совершенно иной направленности, нежели апология Сидни, который останавливает внимание не столько на искусстве риторики, сколько на теоретических подходах к поэтическому творчеству. Вот почему трактат Сидни уникален для Англии [6]. Он перекликается с очень небольшим количеством английских «защит поэзии», которые стояли ближе к полемическим виршам на злобу дня, чем к теоретическим апологиям (сегодня чаще всего в этом ряду припоминают лишь дидактически-сатирическую поэму Джона Скелтона «Возражение отдельным молодым школярам, недавно якобы отрекшимся от ереси» — “A Replycation against certayne Yong Scolers abjured of late”, ок. 1528, где отстаивается роль поэта как воспитателя для неразумных и учителя для несмышленых) (см. комментарии к этой поэме: [16, p. 516–520]).

Сидни отходит от привычной для Англии традиции, по сути создавая труд в новом для своей национальной культуры жанре. Причем отдельные приемы изложения материала он перенимает у Дю Белле. В сиднеевской английской «Защите» имеется немало перекличек с «Защитой и прославлением французского языка» Дю Белле, где поэт предстает как реформатор языка и нации. Кроме того, подражание толкуется не как механическое следование оригиналу, а как его творческая реконструкция.

В «Защите поэзии», построенной по образцу речи адвокатов и античных ораторов, Сидни отстаивает репутацию художественной литературы (литературы вымысла), явно и косвенно опираясь на классических (Аристотель, Платон, Цицерон и др.) и итальянских (Скалигер, Минтурно и др.) авторов. Сидни доказывает, что поэзия, придавая живость картинам

из истории и философии, успешнее побуждает читателей к добродетельной жизни, нежели сами по себе история и философия. А стало быть, поэт должен превосходить своими особыми дарованием и ученостью как историка, так и философа. Указывая на недостатки современной ему английской поэзии, Сидни также называет несколько образцовых, с его точки зрения, произведений, созданных на английском языке, среди которых «Троил и Крессида» Чосера, «Трагедия Горбодука» Т. Нортона и Т. Саквилла, «Пастуший календарь» Спенсера. Среди жанров, на основе которых должен формироваться литературный канон, Сидни называет сонеты и пасторали. Сиднеевское определение поэзии как «картины, которая обрела голос» (“poetry as speaking picture”), дабы учить род людской добродетелям (“virtue”) [28, p. 80, 83], — становится важной темой британской классицистской, а затем романтической поэтики. Поэт мыслится как наставник, напоминающий одновременно протестантского проповедника и учителя грамматики, он является носителем духовно-нравственной и языковой нормы.

Если в «Защите поэзии» Сидни создает своеобразный манифест, провозглашающий ведущую позицию «ученого поэта» в реформировании поэтического языка и всего национального уклада, то в своем знаменитом цикле сонетов «Астрофил и Стелла» (*Astrophel and Stella*, 1580–1591) и в пасторальном романе «Аркадия» (*The Old Arcadia*, 1570–1580; *The Countess of Pembroke’s Arcadia*, 1593) он на практике проверяет, как силою поэзии можно воспитывать и обучать, а также создавать разные художественные пространства, спасительные или губительные для попадающих туда персонажей. Архитектором многоуровневой риторической конструкции, объединяющей в себе низовую, срединную и высокую платформы для ораторов разных типов, является умудренный опытом и знаниями поэт (он же автор пасторального романа). Сидни экспериментирует с метрикой и строфикой, а также расширяет тематические рамки сонета. Первый вариант романа, сохранившийся без редакторского вторжения сестры Сидни, так называемая «Старая Аркадия», являет собой сложный жанровый гибрид, сочетающий в себе черты пасторали, трагикомедии и риторического диспута. Содержит «Старая Аркадия» и множество поэтических вставок — сонеты разных типов, двойную секстину, эклоги, поэтическое фаблио и пр. Поэтические вставки не просто украшают повествование, они становятся способом репрезентации внутреннего мира героев, а также служат драматизации кон-

фликта между разумом и страстью, образуя поэтический комментарий к разворачивающемуся действию (подробнее см.: [4]). Многократно видоизменяя внутри романа поэтические формы и их тональность, Сидни создает несколько фигур, которые могли бы претендовать на звание поэта. Самым близким к модели doctus poeta оказывается Мусидор — утонченный и вдохновенный мастер красноречия, способный вместить в сонет и в другие фиксированные формы как любовные, так и философские, гражданские, элегические интонации.

Гибель Сидни в 1586 г. от ранения, полученного в битве при Зютфене, положила конец слаженной деятельности кружка единомышленников, полушутливо называвших себя членами Ареопага. Но в их творчестве продолжает жить мысль о том, что «рифма и стих создают поэта не более, нежели длинная тога — адвоката, который, защищай он и в доспехах, все-таки должен быть адвокатом, а не воином. Лишь способность воображения создавать замечательные образы добродетели, пороков или чего-либо иного и создавать так, чтобы они содержали восхищающее назидание, должна быть подлинным отличительным признаком поэта» — поэта-мудреца, поэта-наставника [27, с. 140].

Эдмунд Спенсер (Edmund Spenser, 1552–1599), познакомившийся с Филипом Сидни в середине 1570-х гг., постарался как можно ярче и полнее воплотить идеал «ученого поэта» в своем творчестве. Как предполагают историки литературы, Спенсер был обязан Филипу Сидни не только продвижением по государственной службе и получению должности при Лорде Грее в Ирландии. Сидни был одним из тех немногих, кто вдохновлял Спенсера на воплощение замысла поэмы «Королева фей: в 12 книгах, изображающих 12 нравственных добродетелей» (подробнее о поэме см., например: [5, с. 40–64]).

Литературным творчеством Спенсер увлекся во время учебы в Кембридже, где в качестве переводчика подготовил и издал на английском языке сборник эмблем нидерландского автора Яна Ван дер Нута «Театр для мирян, поглощенных земными наслаждениями…» (Jan van der Noot, *A Theatre for Worldlings…*, 1569)[2], являющий собой выборку из французских

2 Полное английское название книги: *A Theatre wherein be represented as wel the miseries and calamities that follow the voluptuous Worldlings, As also the greate joyes and plesures which the faithfull do enjoy. An Argument both profitable and delectable, to all that sincerely love the world of*

поэтов (в том числе поэтов Плеяды), снабженную гравюрами фламандского художника Лукаса де Хере из Гента, а также пространными комментариями Ван дер Нута и его 4 стихотворениями. Если сказать конкретнее, то «Театр для мирян...», помимо протестантских текстов Ван дер Нута, включал в себя 7 стихотворений Петрарки, прошедших через перевод сначала Клемана Маро (1496–1544), а затем Ван дер Нута, и 11 сонетов из «Древностей Рима» Дю Белле. Спенсер, переводя книгу на английский, сверялся с оригинальными французскими текстами.

В 1569 г. имя Спенсера как переводчика на английский этой «книги эмблем» не было известно читателям (перевод издан анонимно). В 1591 г. вышел сборник “Complaints” («Жалобы», или «Ламентации») с именем автора — Эдмунд Спенсер. Включенные в книгу переводы сонетов из Дю Белле, явленные в новой редакции, обнаружили руку того же переводчика, который готовил английскую версию «Театра для мирян».

Спенсер имел немалый опыт работы в жанре ламентаций: помимо серии поэтических жалоб, фигурирующих в поэме «Королева фей», он создал отдельный сборник «сожалений» (*Complaints*, 1590), куда вошло 9 знаменитых произведений, часть из которых являются подражаниями-переводами из других поэтов, а часть оригинальными спенсеровскими сочинениями. Скажем о них несколько слов.

Сборник открывается поэмой «Руины времени» (*The Ruines of Time*), состоящей из 98 семистиший и содержащей отголоски из «Древностей Рима» Дю Белле. Поэма сочетает в себе элементы плача, элегии и «видения» (*vision poem*). Посвященная графине Пембрук, поэма исполнена не только печали по поводу преходящести земной славы, но и восхищения той силой поэзии, которая способна возвысить человека, приблизить его к Богу и бессмертию. Отдельный фрагмент воспевает литературные дарования Филипа Сидни, а плоды его поэтического творчества превозносятся как торжествующие над смертью и «всё разъедающей ржавчиной тьмы» (“rustie

God. Devised by S. John vander Noodt — «Театр, в котором представлены как бедствия и несчастья, постигающие мирян, поглощенных земными наслаждениями, так и великие радости и удовольствия, коими наслаждаются верные. Сочинение полезное и приятное для всех, кто искренне любит Слово Божие. Составлено сэром Джоном ван дер Нутом». О вопросах авторства Спенсера, текстологической истории книги Ван дер Нута и ее переводов на английский и французский языки, а также о перекличке этой книги с «Пастушьим календарем» (1579) и другими произведениями Спенсера, включая «Королеву фей», см., например: [18].

darknes") (ln. 349) [31]. Далее следуют три основных раздела книги, посвященные, соответственно, трем юным родственницам Спенсера (Элис, Энн и Элизабет), для которых поэт выступает также в роли наставника. Каждый из трех разделов открывается в книге своим шмуцтитулом (известно, что Спенсер контролировал процесс оформления и издания этой книги).

Раздел, предназначенный для леди Элис Стрейндж, содержит поэмы «Слезы муз» (*The Teares of the Muses*) и «Вергилиев комар» (*Virgils Gnat*). «Слезы муз» весьма напоминает собой литературный манифест, облеченный в художественную форму: столь явно в нем выражен пафос создания великой национальной литературы. Музы поочередно произносят поэтические монологи, оплакивая варварские нравы и невосприимчивость многих современников Спенсера к наукам и искусствам. Поэма взывает к читателям, увещевая отвращаться от злых дел и обращаться к гармонии, к Музам. В следующей поэме Спенсер переосмысливает «Комара», приписываемого Вергилию. Это изящная адаптация классики написана октавами, в ней соединяются жалобные и комические интонации.

Раздел для леди Энн Комптон-Маунтегл открывается поэмой «Прозопопея, или Рассказ матушки Хаббард» (*Prosopopoia; or, Mother Hubberds Tale*), где с помощью пятистопных двустиший повествуется о приключениях Обезьяны и Лиса. Это басня, иносказательная сатира на известных в кругу Спенсера деятелей, не брезгующих использовать грубость и хитрость для достижения своих целей в любых сферах деятельности: общественной, церковной, государственной. И лишь великий Юпитер с высоты своего положения способен низвергнуть и покарать нечестивцев. Пару этой поэме составляют «Руины Рима», более точно имитирующие «Древности Рима» Дю Белле, чем упоминавшаяся выше поэма «Руины времени». Спенсер творчески перерабатывает итальянские сонеты оригинала, модифицируя не только их смыслы, но и форму: теперь это собрание английских сонетов, к которому добавлены хвалебные вирши, славящие творчество Дю Белле и Дю Бартаса. Кроме того, Спенсер трансформирует тему падения Рима, адаптируя ее к англиканскому мировосприятию, наделяя старые образы новыми религиозно-политическими значениями. Он, к примеру, связывает образ падшего Рима с католической церковью и художественно противопоставляет этой церкви протестантское общество. Спенсеровские «Руины Рима» имели широкое хождение в елизаветинской Англии. Как утверждают

исследователи, своей стилистикой и тематикой эта поэма заметным образом отозвалась в шекспировских «Сонетах» 1609 г. [15].

Третий срединный раздел сборника ламентаций (*Complaints*), заявленный как подношение для леди Элизабет Кэри, включает себя ранние сонеты Спенсера и героикомическую поэму «Muipotmos, или Судьба мотылька» (*Muiopotmos; or, The Fate of the Butterflie*), состоящую из 55 октав. Герой поэмы — изящный мотылек, рыцарь без страха и упрека, гибнет от козней злобного и завистливого паука. Поэт размышляет о превратностях судьбы и роли случая, обращаясь к классическому эпосу, к произведениям Овидия и Чосера (подробнее см., например: [1]).

Завершается спенсеровский сборник ламентаций тремя поэмами-видениями, насыщенными аллегорическими описаниями: «Видения мирской суеты» (*Visions of the Worlds Vanitie*), «Видения Дю Белле» (*The Visions of Bellay*) и «Видения Петрарки» (*The Visions of Petrarch*). Сквозная тема заключительных поэм — изменчивость и мимолетность земного счастья, красоты, власти. Незримое присутствие Дю Белле так или иначе ощущается во всех произведениях, входящих в спенсеровский сборник “Complaints”, что отмечали и продолжают отмечать многие литературоведы (см., например: [9; 19]). Здесь и особая эмблематичность поэзии, и вдумчивое прочтение произведений далекого прошлого — восхищенное, но с оттенком грусти, и мечта о власти поэта над временем, о достижении бессмертия посредством единения с искусством. Спенсеровские переводы-переписывания не следует считать калькой или ученическим копированием мастера. В них скорее проявляется поэтическое соперничество: Спенсер перенимает художественные формы, темы, мотивы из сочинений Дю Белле — и помещает их в иную культурную рамку. Он не столько переводит, сколько отвечает, состязается, «говорит заново» [22].

Миссия истинного поэта — doctus poeta, — если вчитываться в поэзию Спенсера, заключается в постоянном сопротивлении бессмысленной инерции и изменчивости, преходящести (mutability — важный для Спенсера термин) и пустому рассеиванию жизненной энергии. Спенсер верит в умение поэта распознать устойчивые опоры и подлинные ценности в хаотическом потоке существования. Кроме того, для него поэтическое творчество связано с радостью создания новых произведений и форм. Напряжение между печалью об утраченном прошлом и верой в творческую силу поэта-

творца, поэта-ученого чувствуется во всех произведениях Спенсера, не только в сборнике ламентаций.

Не случайно строфа, которую он создал для написания поэмы «Королева фей» (ныне известная как спенсерова строфа), имеет признаки фигурного стиха: благодаря специфической отбивке строк, левая граница строфы напоминает абрис колонны с выступами капители и базы (1 и 9 строки) (подробнее о форме спенсеровой строфы см.: [5, с. 14–15]). В то же время правая граница строфы неровная, силуэт колонны оказывается размыт, словно колонна подверглась разрушению. Такие строфы, визуально напоминающие изъеденные временем колонны (в противовес правильной по форме, строго симметричной фигурной надписи в виде державного яблока, предпосланной поэме «Королева фей»), производят сильное впечатление. В самом деле, в спенсеровой строфе соединились многие поэтические традиции, в ней визуально отражена суть темы руин — потрепанных временем, но все-таки сохранивших следы былой красоты и пластической выверенности. На основании таких полуразрушенных колонн Спенсер и возводит совершенно новое, но при этом зиждущееся на славных традициях здание — свою экспериментальную поэму «Королева фей: в 12 книгах, изображающих 12 нравственных добродетелей» (1590/1596). Истинный поэт, согласно Спенсеру, — не тот, кто с сожалением созерцает руины, а тот, кто пытается создать новый канон на обломках старого.

Любопытно, что если имя Жоашена Дю Белле неоднократно, в хвалебном контексте и открыто произносится Спенсером, то имя Пьера де Ронсара, как утверждают опытные спенсероведы [24, p. 628], в дошедших до нашего времени публикациях и рукописях английского поэта не встречается ни разу. Ронсар там присутствует только на уровне реминисценций. Так, «Королева фей» своим повествованием о делах империи и о якобы троянском происхождении некоторых современных династий косвенно вступает в спор с ронсаровской «Франсиадой». А в оформлении спенсеровского «Пастушьего календаря» текстологи узнают сходство с ронсаровским сборником стихотворений 1553 г. «Любовь к Кассандре» (*Les Amours de Cassandre*). Причем история о раненном Купидоне из мартовской эклоги «Пастушьего календаря» отсылает к ронсаровскому «ребенку в роще» (“un enfant dedans un bocage”) из «Нового продолжения любви» (*Nouvelle continuation des amours*) 1556 г.

Говоря о перекличках между Ареопагом и Плеядой, нельзя обойти молчанием «Пастуший календарь» (*The Shepherd's Calendar*, 1579) Спенсера, поскольку именно с его публикацией к поэту пришла известность. Это сборник буколической поэзии, разделенный на 12 частей по числу месяцев года, оформленный по подобию книг эмблем и снабженный толковательным комментарием в подражание университетским изданиям «Буколик» Вергилия. Рукописный вариант «Пастушьего календаря» Спенсер представил на встрече литературного клуба «Ареопаг». У современников Спенсера его авторство в отношении данного сборника не вызывало сомнения, хотя до 1611 г. книга выходила анонимно. Читатели XVIII–XIX вв. придирчивее отнеслись к вопросу авторства, потому что в «Пастушьем календаре» изображен своеобразный диалог некоего пасторального поэта-гуманиста (его идентификация со Спенсером никогда не оспаривалась) и толкователя-классициста (чьи примечания подписаны инициалами Е.К.). Причем поэт подражал не только Вергилию, но и его итальянским, французским и английским переводчикам (Баттиста Мантуанский, Клеман Маро, Джордж Тубервиль), в то время как ученый комментатор «Пастушьего календаря» выступал с более строгих классицистических позиций, не одобряя «волшебные несуразности» артурианы и «дурную веру» в существование фей и эльфов (см. комментарий к «Апрелю» и «Июню»[3]). По версии текстологов XIX–XX вв., оба голоса — «нового» певца буколик и его «беспристрастного» ученого комментатора (подписавшегося литерами Е.К.) — могли в равной мере принадлежать Спенсеру [25]. Сегодня более распространена другая точка зрения: в комментаторе, скрывавшемся под литерами Е.К., спенсероведы склонны узнавать Габриэля Харви [25; 17]. Между тем тенденция сопрягать классицистические посылы с ренессансными, барочными и маньеристическими, сталкивая их в игровых диалогах, характерна как для творчества самого Спенсера, так и для полуигрового диалога Спенсера и Харви, запечатленного в их переписке об Ареопаге.

Подведем некоторые итоги нашим наблюдениям.

3 В известных нам издававшихся русских переводах «Пастушьего календаря» немалая часть комментариев снята: произведение представлено в усеченном виде, комментарии не перемежаются с эклогами, а перенесены в конец книги — и постоянный обмен «репликами» между поэтом и комментатором исчезает. Здесь отсылки к «Пастушьему календарю» приводятся по изд.: [30, p. 59–121, 185–209].

Исследование взаимодействия двух культурных программ — французской Плеяды и английского Ареопага — позволяет не только проследить интеллектуальные переклички между гуманистическими проектами Возрождения, но и выявить глубинные механизмы становления поэтического канона в условиях национального самоосмысления. Принцип *doctus poeta*, провозглашенный еще в Античности и вновь осмысленный в эпоху Ренессанса, становится в центре этого процесса не просто поэтической декларацией, а инструментом культурной трансформации и переосмысления места словесности в иерархии гуманитарных дисциплин.

Французская Плеяда с ее опорой на институциональные формы литературного образования, программу языковой и стилистической реформы, а также ориентацией на классическое наследие, продемонстрировала модель поэта, мыслящего себя проводником исторических, философских и лингвистических задач нации. Английский Ареопаг — более неформальный и менее долговечный — предпринял схожую попытку, путем художественного осмысления роли поэта-гуманиста, знатока античной и современной словесности, проводника высокого нравственного и эстетического идеала.

Ни Сидни, ни Спенсер не ограничиваются просветительским пафосом; напротив, они вступают в полемику с собственной эпохой, включая в свои произведения разнообразные реминисценции и эстетические оппозиции, позволяющие проблематизировать само понятие поэта и его миссии. Их doctus poeta — это не просто образец для подражания, но и фигура, призванная подогревать дискуссию, размывающая границы между поэтическим и философским высказыванием.

Особого внимания заслуживает визуальная и композиционная сторона поэтических текстов, в которых структура, метрика, фигуративность приобретают символическое значение. Так, Спенсерова строфа превращается в метафору руин и одновременно в опору для культурной преемственности. Поэтическая форма становится тем пространством, где прошлое и настоящее, разрушенное и новосозданное, вступают в диалог.

Важно подчеркнуть, что, несмотря на условность, а порой и эфемерность существования самого Ареопага как кружка, его культурная программа была усвоена как его современниками, так и потомками среди английских литераторов. Этот интеллектуальный круг способствовал формированию особого типа поэтического дискурса, в котором фигура *doctus*

poeta предстает не как абстрактный принцип или идеал, а как одна из стратегий формирования позднеренессансного, предклассицистического художественного текста.

Список литературы

Исследования

1 *Бурова И.И.* Морально-философские аспекты эпиллиев Э. Спенсера «Prosopopoia» и «Muiopotmos» // Преломления: труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике, сравнительному литературоведению. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 2017. С. 53–65.

2 *Володарская Л.И.* Первая английская поэтика // *Филип Сидни.* Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М.: Наука, 1982. С. 292–304. (Серия «Литературные памятники» АН СССР)

3 *Подгаецкая И.Ю.* Свет Плеяды // Поэзия Плеяды. Сборник / сост. И.Ю. Подгаецкая; коммент. Л.В. Евдокимовой, М.С. Гринберга. М.: Радуга, 1984. С. 5–29.

4 *Халтрин-Халтурина Е.В.* Антология поэтических форм в «Старой Аркадии» Филипа Сидни: под знаком противостояния Аполлона и Купидона // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / отв. ред. Л.В. Евдокимова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 2006. С. 117–136.

5 *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Королева фей» Эдмунда Спенсера: художественная топография. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 288 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0655-0

6 *Цурганова Е.А., Забалуев В.Н.* Английская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / под общ. ред. Е.А. Цургановой и А.Е. Махова; ИНИОН РАН; Intrada. М.: Изд-во Кулагиной, 2010. С. 284–307.

7 *Чеснокова Т.Г.* Англия // Национальные варианты // Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель / отв. ред. М.Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 513–591.

8 *Adams M.* Ronsard and Spenser: The Commentary // Renaissance Papers. 1954. P. 24–29.

9 *Brown R.D.* 'The New Poet': Novelty and Tradition in Spenser's Complaints. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. X+293 p.

10 *Campana J.* Spenser's Areopagus, England's Nation of Verse // The Oxford Handbook of Edmund Spenser / ed. by R.A. McCabe. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 185–187.

11 *Coldiron A.E.B.* How Spenser Excavates Du Bellay's Antiquities: or, The Role of the Poet, Lyric Historiography, and the English Sonnet // Journal of English and German Philology. 2002. Vol. 101. № 1. P. 41–67.
12 *Ferguson M.W.* Du Bellay, Joachim // The Spenser Encyclopedia / gen. ed. by A.C. Hamilton. Toronto: University of Toronto Press, 1990. P. 83–85.
13 *Fletcher J.B.* Areopagus and Pléiade // The Journal of Germanic Philology. 1899. Vol. 2. №. 4. P. 429–453.
14 *Gair R.* Areopagus // The Spenser Encyclopedia / gen. ed. by A.C. Hamilton. Toronto: University of Toronto Press, 1990. P. 55.
15 *Hieatt A.K.* The Genesis of Shakespeare's Sonnets: Spenser's Ruines of Rome: by Bellay // Publications of MLA. 1983. Vol. 98. P. 800–814.
16 John Skelton, the Complete English Poems / ed., introd., notes by J. Scattergood. New Haven: Yale University Press, 1983. 573 p.
17 *Kinney C.R.* The Shepheardes Calender (1579) // The Oxford Handbook of Edmund Spenser / ed. by R.A. McCabe. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 160–177.
18 *MacFaul T.* A Theatre for Worldlings (1569) // The Oxford Handbook of Edmund Spenser / ed. by R.A. McCabe. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 149–159.
19 *Maclean H.* Complaints // The Spenser Encyclopedia / gen. ed. by A.C. Hamilton. Toronto: University of Toronto Press, 1990. P. 177–181.
20 *Marten J.F.* The Influence of the Pléiade on the Areopagus: Master of Arts Dissertation. University of Illinois, 1918. 37 p.
21 *Maynadier H.* The Areopagus of Sidney and Spenser // The Modern Language Review. 1909. Vol. 4. № 3. P. 289–301.
22 *Melehy H.* Spenser and Du Bellay: Translation, Imitation, Ruin // Comparative Literature Studies. 2003. Vol. 40. № 4. P. 415–438.
23 *Palache L.B.* Areopagus // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / ed. by A. Preminger and T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 98.
24 *Prescott A.L.* Spenser and French Literature // The Oxford Handbook of Edmund Spenser / ed. by R.A. McCabe. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 620–634.
25 *Shore D.* E.K. // The Spenser Encyclopedia / gen. ed. by A.C. Hamilton. Toronto: University of Toronto Press, 1990. P. 231.
26 *Stern V.F.* Harvey, Gabriel // The Spenser Encyclopedia / gen. ed. by A.C. Hamilton. Toronto: University of Toronto Press, 1990. P. 347–348.

Источники

27 *Сидни Ф.* «Защита поэзии» / пер. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н.П. Козловой. М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. С. 140.

28 *Sidney Ph.* Miscelaneous Prose of Sir Philip Sidney / ed. by K. Duncan-Jones and J. Van Dorsten. Oxford: Clarendon Press, 1973. P. 59–121, 185–209.

29 [*Spenser E., Harvey G.*] Three proper and witty familiar letters lately passed between two university men touching the earthquake in April last and our English reformed versifying with the preface of a well-willer to them both. London: H. Bynneman, 1580. [68 p.]

30 *Spenser E.* The Shepheardes Calender by Edmund Spenser (The Original Edition of 1579 in Photographic Facsimile with an Introduction) / pref. by H.O. Sommer. London: John C. Nimmo Press, 1890. 25+<8>+53 p.

31 *Spenser E.* The Ruines of Time // Complaints // Renascence Editions: An Online Repository of Works Printed in English Between the Years 1477 and 1799. URL: https://www.luminarium.org/renascence-editions/ruines.html (дата обращения: 01.07.2025).

References

1 Burova, I.I. “Moral’no-filosofskie aspekty epilliev E. Spensera ‘Prosopopoia’ i ‘Muiopotmos’.” [“The Philosophical and Moral Aspects of Spenser’s Epyllia ‘Prosopopoia’ and ‘Muiopotmos’.”]. *Prelomleniia: trudy po teorii i istorii literatury, poetike, germenevtike, sravnitel’nomu literaturovedeniiu* [*Refractions: Works on the Theory and History of Literature, Poetics, Hermeneutics, and Comparative Literary Studies*]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky Publ., 2017, pp. 53–65. (In Russ.)

2 Volodarskaia, L.I. “Pervaia angliiskaia poetika” [“The First English Poetics”]. Filip, Sidni. *Astrofil i Stella. Zashchita poezii* [*Astrophil and Stella. A Defense of Poetry*]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 292–304. (In Russ.)

3 Podgaetskaia, I.Iu. “Svet Pleiady” [“Light of the Pleiades”]. *Poeziia Pleiady. Sbornik* [*Poetry of the Pleiades. A Collection*], comp. I.Iu. Podgaetskaia, comm. by L.V. Evdokimova, M.S. Grinberg. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 5–29. (In Russ.)

4 Khaltrin-Khalturina, E.V. “Antologiia poeticheskikh form v ‘Staroi Arkadii’ Filipa Sidni: pod znakom protivostoianiia Apollona i Kupidona” [“An Anthology of Poetic Forms in Philip Sidney’s ‘Old Arcadia’: In the Shadow of Apollo and Cupid’s Rivalry”]. Evdokimova, L.V., editor. *Stikh i proza v evropeiskikh literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniia* [*Verse and Prose in European Literatures of the Middle Ages and the Renaissance*]. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 117–136. (In Russ.)

5 Khaltrin-Khalturina, E.V. *“Koroleva Fei” Edmunda Spensera: khudozhestvennaia topografiia* [*Edmund Spenser’s “The Faerie Queene”: A Fictional Topography*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 288 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0655-0 (In Russ.)

6 Tsurganova, E.A., and V.N. Zabaluev. “Angliiskaiia poetika” [“The English Poetics”]. Tsurganova, E., and A. Makhov, editors. *Evropeiskaia poetika ot antichnosti do epokhi*

Prosvescheniia. Entsiklopedicheskii putevoditel' [*The European Poetics from Antiquity to the Enlightmen. The Encyclopedic Guidebook*]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi Publ., 2010, pp. 284–307. (In Russ.)

7 Chesnokova, T.G. "Angliia" ["England"]. Andreev, M.L. editor. *Evropeiskii klassitsizm. Entsiklopedicheskii putevoditel'* [*European Classicism. An Encyclopedic Guide*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 513–591. (In Russ.)

8 Adams, Marjorie. "Ronsard and Spenser: The Commentary." *Renaissance Papers*, 1954, pp. 24–29. (In English)

9 Brown, Richard D. *"The New Poet": Novelty and Tradition in Spenser's Complaints*. Liverpool, Liverpool University Press, 1999. X+293 p. (In English)

10 Campana, Joseph. "Spenser's Areopagus, England's Nation of Verse." McCabe, Richard A., editor. *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 185–187. (In English)

11 Coldiron, Anne E.B. "How Spenser Excavates Du Bellay's Antiquities: or, The Role of the Poet, Lyric Historiography, and the English Sonnet." *Journal of English and German Philology*, vol. 101, no. 1, 2002, pp. 41–67. (In English)

12 Ferguson, Margaret W. "Du Bellay, Joachim." Hamilton, Albert C., editor. *The Spenser Encyclopedia*. Toronto, University of Toronto Press, 1990, pp. 83–85. (In English)

13 Fletcher, Jefferson B. "Areopagus and Pléiade." *The Journal of Germanic Philology*, vol. 2, no. 4, 1899, pp. 429–453. (In English)

14 Gair, Reavley. "Areopagus." Hamilton, Albert C., editor. *The Spenser Encyclopedia*. Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 55. (In English)

15 Hieatt, A. Kent. "The Genesis of Shakespeare's Sonnets: Spenser's Ruines of Rome: by Bellay." *Publications of MLA*, vol. 98, 1983, pp. 800–814. (In English)

16 Scattergood, John, ed., introd., notes. *John Skelton, the Complete English Poems*. New Haven, Yale University Press, 1983. 573 p. (In English)

17 Kinney, Clare R. "The Shepheardes Calender (1579)." McCabe, Richard A., editor. *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 160–177. (In English)

18 MacFaul, Tom. "A Theatre for Worldlings (1569)." McCabe, Richard A., editor. *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 149–159. (In English)

19 Maclean, Hugh. "Complaints." Hamilton, Albert C., editor. *The Spenser Encyclopedia*. Toronto, University of Toronto Press, 1990, pp. 177–181. (In English)

20 Marten, Jane Frances. *The Influence of the Pléiade on the Areopagus: Master of Arts Dissertation*. University of Illinois, 1918. 37 p. (In English)

21 Maynadier, Howard. "The Areopagus of Sidney and Spenser." *The Modern Language Review*, vol. 4, no. 3, 1909, pp. 289–301. (In English)

22 Melehy, Hassan. "Spenser and Du Bellay: Translation, Imitation, Ruin." *Comparative Literature Studies*, vol. 40, no. 4, 2003, pp. 415–438. (In English)

23 Palache, Lucy B. “Areopagus.” Preminger, Alex, and Terry V.F. Brogan, editors. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 98. (In English)

24 Prescott, Anne Lake. “Spenser and French Literature.” McCabe, Richard A., editor. *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 620–634. (In English)

25 Shore, David. “E.K.” Hamilton, Albert C., editor. *The Spenser Encyclopedia*. Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 231. (In English)

26 Stern, Virginia F. “Harvey, Gabriel.” Hamilton, Albert C., editor. *The Spenser Encyclopedia*. Toronto, University of Toronto Press, 1990, pp. 347–348. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KGLMXJ
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)

ОТ РОНСАРОВСКОЙ РОЗЫ К АПОЛЛИНЕРОВСКОМУ БЕЗВРЕМЕННИКУ

© 2025 г. В.Д. Алташина
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 27 июня 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 16 сентября 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-180-195

Аннотация: Будучи создателем новой поэтической эстетики, Г. Аполлинер в то же время продолжает французскую классическую традицию, обращаясь к традиционным образам и метафорам. Имя Ронсара упоминается при анализе творчества Аполлинера, однако целенаправленного исследования, посвященного сопоставительному анализу образности и поэтики обоих авторов, не проводилось. В статье рассматривается трансформация ронсаровского сравнения девушки с розой в стихотворениях поэта-авангардиста. Метаморфозы традиции становятся очевидными на основании сравнительно-сопоставительного анализа произведений Ронсара: «Mignonne, allons voir si la rose» («Пойдем, возлюбленная, взглянем») из сборника «Les Amours de Cassandre» («Любовь к Кассандре», 1550) «Je vous envoie un bouquet» («Я посылаю вам букет») из сборника «Les Amours de Marie» («Любовь к Марии», 1555–1556) и двух стихотворений Г. Аполлинера: «La cueillette» («Сбор цветов») из раннего сборника «Il y a» («Давным-давно»), опубликованного в 1925 г., и «Les colchiques» («Безвременники») из сборника «Alcools» («Алкоголи») (1898–1913). Анализируются как формальные особенности поэтики обоих поэтов (обращение к форме сонета и ее модификация у Аполлинера, ритм и рифма, аллитерации и ассонансы), так и лексико-стилистические совпадения и расхождения. Особое внимание обращается на усиление негативных коннотаций ронсаровских образов. Однозначно отсылая к текстам предшественника, Аполлинер значительно меняет образность и форму стихов, наполняя их трагическим звучанием.

Ключевые слова: Ронсар, Аполлинер, традиция, новаторство, метафора розы, философия времени, смерть, трансформации.

Информация об авторе: Вероника Дмитриевна Алташина — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-8134-3929

E-mail: nikaalt@bk.ru

Для цитирования: *Алташина В.Д.* От ронсаровской розы к аполлинеровскому безвременнику // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 180–195. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-180-195

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

FROM RONSARD'S ROSE TO APOLLINAIRE'S COLCHICUM

© 2025. Veronika D. Altashina
Saint Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
Received: June 27, 2025
Approved after reviewing: September 16, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: Creator of a new poetic aesthetics, at the same time, G. Apollinaire continues the French classical tradition, turning to traditional images and metaphors. Ronsard's name is mentioned in the analysis of Apollinaire's work, but a targeted study devoted to the comparative analysis of the imagery and poetics of both authors has not been conducted. The article examines the transformation of Ronsard's comparison of a girl with a rose in the poems of the avant-garde poet. The metamorphoses of tradition become obvious on the basis of a comparative analysis of Ronsard's ode *Mignonne, allons voir si la rose* (Les Amours de Cassandre, 1550) and sonnet *Je vous envoie un bouquet* (Les Amours de Marie, 1555–1556) and two poems by G. Appolinaire: *La cueillette* from the early collection *Il y a*, published only in 1925, and *Les colchiques* from *Alcools* (1898–1913). The article analyzes both the formal features of poets (the use of the sonnet form and its modification by Apollinaire, rhythm and rhyme, alliteration, and assonance), lexical and stylistic similarities and differences. Particular attention is paid to the strengthening of the negative connotations of Ronsard's images in Apollinaire's works. While clearly referring to Ronsard's texts, Apollinaire significantly changes the imagery and form of his poems, filling them with a tragic sound.

Keywords: Ronsard, Apollinaire, tradition, innovation, metaphor of the rose, philosophy of time, death, transformations.

Information about the author: Veronika D. Altashina, DSc in Philology, Professor, Saint Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0002-8134-3929

E-mail: nikaalt@bk.ru

For citation: Altashina, V.D. "From Ronsard's Rose to Apollinaire's Colchicum." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 180–195. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-180-195

“Le premier qui compara une femme à une rose, c’est un poète,
le second fut un imbécile”.
G. De Nerval[1]

«Je juge cette longue querelle de la tradition et de l’invention / De l’Ordre et de l’Aventure»[2], — пишет Г. Аполлинер в «Рыжекудрой красавице» [17, p. 896]. Проблема соотношения традиции и новаторства была в центре многих его размышлений, так, в одном из последних интервью 1918 г. он признавался: «Мы находимся в странном положении людей, основавших свою эстетику на изучении здоровой традиции, которых отчуждают писатели, следующие дурной стороне этой традиции. Мы привержены к новому и страстно любим старое, но сторонники старого выступают против нас потому, что мы привержены к новому. Они, например, не могут понять нашу страстную любовь к Лафонтену» (цит. по: [2, с. 11]). Как верно отмечет Г.С. Буачидзе, посвятивший свою докторскую диссертацию и монографию соотношению традиции и новаторства у французского поэта, «обе стороны творчества неразрывны для Аполлинера <…> изобретение для него всегда является сестрой традиции» [2, с. 11]. С его точки зрения, Аполлинер интенсивно использует опыт своих литературных предшественников в качестве «горючего» для своих экспериментов [2, с. 11]. П. Вол, цитируя А. Мешоника,

1 «Первый, кто сравнил женщину с розой, это поэт, второй был дураком». Ж. де Нерваль. Если не указано иначе, все переводы сделаны автором статьи — В. Алташиной.

2 «Я выношу приговор этому долгому спору между традицией и новаторством / Между Порядком и Приключением». К сожалению, перевод М. Кудинова слишком вольный: «Я сужу беспристрастно о затянувшейся распре между традицией и открыванием новых путей / Между Порядком и броском в Неизвестность» [12, с. 147].

назвавшего Аполлинера одновременно «элегическим поэтом» и «предтечей сюрреализма», полагает, что он был не только мостиком между двумя веками, но и между двумя разными «поэзиями» [10, p. 117]. Он отмечает в творчестве поэта «странное соединение традиции и обновления, которое основывается на характерной для поэзии амбивалентности» [10, p. 117]. Исследователи утверждают, что поэт «сумел примирить разрыв и традицию» [1, с. 33], «Порядок с Приключением» (цит. по: [2, с. 12]), «следование правилам и отклонение от них» [7, p. 54], что он является «мостом между старой и новой поэзией» [4, p. 80–81], перекрестком путей, ведущих в наиболее противоположные области французской лирики» [4, p. 80–81]. Скорее можно сказать, что речь идет не о примирении или соединении, а о порождении абсолютного нового из этого уникального синтеза, о творческой переработке отголосков других, при этом всякий раз обновление происходило по-разному. Как верно отмечает М. Яснов, от шедевров в духе классической поэтики мог быть сделан «только один шаг — в сторону поистине новой поэтической эстетики» [3, с. 39].

Этот переход от классического к современному ярко виден при обращении к Ронсару, незримое присутствие которого в универсальной поэзии Аполлинера отмечалось, но подробно не изучалось. В одной из последних монографий, посвященных Аполлинеру, имя Ронсара упомянуто лишь единожды [9, p. 59]. Однако уже Макс Жакоб (1876–1944) видел в Аполлинере «величайшего поэта со времен Ронсара» [6, p. 129], а Р.-Г. Каду (1920–1951), которого считают преемником поэтической линии поэта Плеяды, слышал в его стихах «отголоски Ронсара и Вийона» (цит. по: [1, с. 33]). Г.С. Буачидзе усматривает ронсаровские мотивы в весенней тематике [2, с. 165], во встрече противоположных начал [2, с. 192], в использовании любимых рифм поэта Возрождения [2, с. 252]. Автор отмечает тематические совпадения между самым известным из «Сонетов к Елене» (*Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle* [20, p. 140] — «Когда, старушкою, ты будешь прясть одна») [14, с. 126] и «Прощанием» (*Adieux*) Аполлинера, которое начинается такими словами: «Lorsque grâce aux printemps vous ne serez plus belle» [15] («Когда благодаря прожитым веснам вы уже не будете красивой»), где поэт «искусно развивает, все в том же духе контраста, предложенную Ронсаром тему: с годами прекрасная молодая женщина превратится в безобразную старуху, а некрасивый поэт будет становиться все прекраснее» [2, с. 176].

Дополним сопоставительный анализ Г.С. Буачидзе, обратившись к ритму и рифме: у обоих поэтов классический двенадцатисложник с четкой цезурой посередине; в первом катрене Аполлинер сохраняет рифму оригинала [ɛl – ã] — «belle/rappelle» («красивая/напоминает»); «méchants/chants» («злые/песни»), но заменяет опоясывающую рифму перекрестной. У обоих поэтов эпитет «красивая» находится в ударной позиции в последней или первой строке. Однако, если Ронсар призывает срывать розы юности, Аполлинер завершает трагической нотой смерти и разбитых сердец.

Г.С. Буачидзе обращается и к образу розы в поэзии Аполлинера, отмечая его многочисленность и многозначность. «Напрашивается параллель с “Романом о Розе”, на память приходят имена Ронсара, Марселины Деборд-Вальмор <…> но и книжные, и жизненные впечатления естественно переплавляются поэтом в своих стихах» [2, с. 195]. Исследователь видит в «Сборе цветов» вариацию известной ронсаровской оды и отмечает, что поэт озаглавил свое стихотворение однокоренным существительным ключевого, дважды повторенного глагола: «Срывайте, срывайте вашу молодость» [2, с. 196]. К сожалению, этой важной теме посвящен лишь один абзац в монографии, этого явно недостаточно, чтобы по достоинству оценить как продолжение традиции, так и новаторство.

Таким образом, нельзя сказать, чтобы тема «Ронсар и Аполлинер» совсем не привлекала внимания, кроме процитированных выше авторов, можно найти и несколько французских сайтов с заданиями по комментированию текстов, где предлагается сопоставление ронсаровских «Mignone, allons voir…» («Пойдем, возлюбленная, взглянем») и «Quand vous serez bien vieille» («Когда старушкою…») с аполлинеровскими «La Cueillette» («Сбор цветов»), «Adieux» («Прощания»), «Roses guerrières» («Воинственные розы»). Видимо, тема витает в воздухе, однако детальных компаративистских исследований найти не удалось. Постараемся восполнить лакуну, обратившись к трансформации ронсаровской традиции сравнения девушки с розой/цветком в творчестве Г. Аполлинера. «Когда Аполлинер адаптирует шедевр, новый шедевр, естественно, не возникает, но отчетливо просматривается направление адаптации», — утверждает Г.С. Буачидзе [2, с. 175]. Позволим себе не согласиться с мнением ученого и доказать, как один шедевр порождает другой, опираясь на утверждение самого поэта, писавшего: «Что отличает кубизм от прежней живописи, так это то, что он является не

искусством имитации, а искусством познавания, которое стремится возвыситься до созидания» (цит. по: [8]). Аполлинер не имитирует, но постигает и созидает.

Для сопоставления выбраны два знаменитых произведения Ронсара: ода «Mignonne, allons voir si la rose» («Пойдем, возлюбленная, глянем») из сборника «Les Amours de Cassandre» («Любовь к Кассандре», 1550) и сонет «Je vous envoie un bouquet» («Я посылаю вам букет») из сборника «Les Amours de Marie» («Любовь к Марии», 1555–1556), и два стихотворения Г. Аполлинера: «La cueillette» («Сбор цветов») из раннего сборника «Il y a» («Давным-давно»), опубликованного в 1925 г., и «Les colchiques» («Безвременники») из сборника «Alcools» («Алкоголи», 1898–1913).

В качестве общей черты обоих поэтов можно отметить вдохновлявший их личный любовный опыт, однако если имена Марии, Кассандры, Елены на слуху, то имена Линды, Лу, Мари Лорансен известны куда менее. Именно этим женщинам поэты посвящают циклы своих стихотворений. М. Яснов верно отмечает основной закон творчества Аполлинера: «Все, о чем бы он ни писал, он пишет про себя и только про себя. Практически все его произведения — это его жизнь, тысячью деталей, аллюзий, реминисценций входящая в ткань лирического повествования» [3, с. 21].

Приведем полный текст стихотворений для облегчения понимания их сравнительного анализа[3].

Ронсар:

«Je vous envoie un bouquet»
(Les Amours de Marie, 1555–1556)

Je vous envoie un bouquet que ma main
Vient de trier de ces fleurs épanies;
Qui ne les eût à ce vêpre cueillies
Chutes à terre elles fussent demain.

Cela vous soit un exemple certain
Que vos beautés, bien qu'elles soient fleuries
En peu de temps cherront toutes flétries
Et, comme fleurs, périront tout soudain.

«Mignonne, allons voir si la rose»
(*Les Amours de Cassandre*, 1550)

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait éclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
N'a point perdu cette vêprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au votre pareil.

Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place

3 Русские переводы приводятся в приложении.

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma Dame,
Las! le temps, non, mais nous nous en allons,
Et tôt serons étendus sous la lame;

Et des amours desquelles nous parlons,
Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle:
Pour ce aimez-moi, cependant qu'êtes belle.
[21, p. 289–290]

Las! las ses beautés laissé choir!
Ô vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.
[19, p. 303]

Аполлинер:

«La cueillette» (*Il y a*, опубл. 1925 г.)

Nous vînmes au jardin fleuri pour la cueillette.
Belle, sais-tu combien de fleurs, de roses-thé,
Roses pâles d'amour qui couronnent ta tête,
S'effeuillent chaque été?

Leurs tiges vont plier au grand vent qui s'élève.
Des pétales de rose ont chu dans le chemin.
O Belle, cueille-les, puisque nos fleurs de rêve
Se faneront demain!

Mets-les dans une coupe et toutes portes closes,

Alanguis et cruels, songeant aux jours défunts,
Nous verrons l'agonie amoureuse des roses
Aux râles de parfums.

«Les colchiques» (*Alcools*, 1898–1913)

Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là

Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne
Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica

Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières

Le grand jardin est défleuri, mon égoïste,
Les papillons de jour vers d'autres fleurs
ont fui,
Et seuls dorénavant viendront au jardin triste
Les papillons de nuit.

Et les fleurs vont mourir dans la chambre
profane.
Nos roses tour à tour effeuillent leur douleur.
Belle, sanglote un peu... Chaque fleur qui
se fane,
C'est un amour qui meurt!
[18, p. 167]

Qui battent comme les fleurs battent au vent
dément

Le gardien du troupeau chante tout
doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches
abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par
l'automne
[16, p. 64]

Прежде всего отметим строфическую форму у обоих поэтов (если для Ронсара это естественно, то для Аполлинера не очень), десяти- или восьмисложник у Ронсара, характерный для легкой разговорной и песенной поэзии, и александрийский, традиционный для французской классической поэзии, стих у Аполлинера, который в последней строке каждой строфы в «La cueillette» («Сбор цветов») обрывается на полустишии. Оба поэта обращаются к форме сонета: Ронсар строго ей следует в «Je vous envoie un bouquet» («Я посылаю вам букет»), Аполлинер в «Les colchiques» («Безвременники») ее разбивает и обновляет: изначально вторая и третья строка первого катрена составляли единое целое, но поэт решил их разделить на два полустишия — вместо четырнадцати строк в его сонете на одну больше. Он придерживается строгой рифмовки aabb в катренах, однако разрушает нормативность в терцетах, где после ccdd возвращается рифма aa, которая закольцовывает сонет возвратом к ключевой лексеме «automne» («осень»), а глаголы в рифме к ней «s'empoisonnent» («отравляются») и «abandonnent» («покидают») усиливают негативную окраску. Разрушение классической стройности сонетной формы акцентирует трагизм изменений, который остро проявляется в коннотациях, лексических полях, рифмах и звукописи, что мы и рассмотрим далее во всех четырех стихотворениях. «Любовь в его (Аполлинера. — *В.А.*) творчестве драматична; это незаживающая рана, это “солнце с перерезанным горлом” — незабываемая метафора мощного лирического чувства» [3, с. 32].

Ронсар уже в первой строке выделяет образ только что распустившейся утром свежей пурпурной, яркой розы («sa robe de pourpre» — «свое пурпурное платье»), у Аполлинера она возникает уже после сбора урожая — как и все осенью, она уже не яркая, а чайная, коричневато-бледная («roses-thé, roses pâles»), т. е. любовная страсть уже поблекла.

В «Mignone» и «La cueillette» оба поэта обращаются к своей возлюбленной: Аполлинер — в начале строк в трех строфах и в конце одной; у Ронсара соответственно в двух и одной. Положение в рифме считается ударным, и если в третьей строфе у Ронсара его занимает «милая», то в четвертой строфе у Аполлинера она превращается в «эгоистку», к тому же рифмуемую с «грустной» («triste»). Обращения и их место однозначно отсылают к знаменитой оде Ронсара, как и почти буквальные лексические совпадения. Оба стихотворения начинаются с глагола видеть — «voir», однако если у Ронсара он в ближайшем будущем времени — «взглянем», то у Аполлинера он в перфекте (Passé simple), который свидетельствует о том, что между прошлым и настоящим связь невозможна. Ронсаровский образ потери лепестков в оде («perdu les plies; laissé cheoir» — «потеряла складки», «уронила») и сонете («chutes à terre», «cherront» — «упавшие на землю», «опадут») повторен («plier», «ont chu» — «складывать», «опали») и усилен у Аполлинера синонимами «s'effeuiller», «effeuiller», «se faner», «défleurir» («потерять листья», «увядать», отцвести»), что ведет к нагнетанию негативных коннотаций, заявленных уже в названии и рифме первой строки — «la cueillette» («сбор цветов»), равно как и в повелительной форме глагола «срывать» — «cueille», дублирующей и одновременно принижающей обращение на Вы — «cueillez» в оде к Кассандре.

Вероятно, сама мысль о сборе навеяна сонетом Ронсара «Je vous envoie un bouquet» («Я посылаю вам букет»), который начинается с образа цветов, сорванных лирическим героем. Явные аллюзии на Ронсара приобретают новый смысл: время сбора — осень с сильным ветром, опавшими листьями, грустным садом, улетевшими дневными, яркими и красивыми, бабочками и оставшимися ночными, бледными, бесцветными («grand vent», «jardin triste», «les papillons de jour vers d'autres fleurs ont fui», «papillons de nuit» — «сильный ветер», «грустный сад», «дневные бабочки улетели к другим цветам», «ночные бабочки»), — время, когда умирает все живое, как умирает любовь. Смерть является лейтмотивом у Аполлинера, достигая

апогея в третьей строфе: «умершие дни», «агония», «предсмертные хрипы» («jours défunts», «l'agonie», «râles»). Последний стих проводит параллель между увяданием цветов и смертью любви: «les fleurs vont mourir» — «un amour qui meurt» («цветы умрут» — «любовь умирает»). Аполлинер прибегает к персонификации — цветы у него агонизируют и хрипят перед смертью. «Любовь и смерть появляются почти всегда рука об руку», — отмечает М. Яснов в контексте двусмысленности толкования аполлинеровской лирики [3, с. 33]. Идея смерти явно выражена и в сонете Ронсара: «погибнем», «исчезнем», «будем лежать под клинком», «умрем» («périront», «nous nous en allons», «serons étendus sous la lame», «serons morts»).

Отметим и характерную для обоих поэтов аллитерацию [r], считающуюся негативной и агрессивной. У Ронсара: voi**r** si la **r**ose; Sa **r**obe de pou**rpr**e; pe**r**du ceste vesp**r**ée; sa **r**obe pou**rpr**ée и т. д.; у Аполлинера: ja**r**din fleu**r**i pou**r**; fleu**r**s, de **r**oses; **R**oses; amou**r**; cou**r**onnent; fleu**r**s de **r**êve; se fane**r**ont; c**r**uels; jou**r**s; ve**rr**ons; amou**r**euse des **r**oses; **r**âles de pa**r**fums, etc.

Мысль о скоротечности времени у обоих подчеркнута в рифмах: cheoir — au soir (опадать — вечером); Nature — ne dure (Природа — не длится); jeunesse — vieillesse (юность — старость); épanies — cueillies (распустившиеся — сорванные); fleuries — flétries (цветущие — увядшие); ma Dame — sous la lame (моя Дама — под клинком) у Ронсара, которые становятся все более трагичными у Аполлинера: closes — roses (закрывшиеся — розы); roses-thé — chaque été (чайные розы — каждое лето); chemin — demain (дорога — завтра); ont fui — nuit (убежали — ночь); douleur — meurt (страдание — умирает).

Аполлинер абсорбирует ронсаровские образы обоих стихотворений, усиливая негативные коннотации, проводя параллель между потерей лепестков и любви, выводя на первый план мысль о скоротечности всего живого и неизбежности скорой смерти. В отличие от ронсаровского призыва carpe diem, у Аполлинера нет и намека на удовольствие, торжествуют пессимизм и горечь.

Осеннюю тему Аполлинер продолжит и в «деформированном» сонете «Безвременник», само название которого вновь отсылает к осени, ибо этот цветок появляется в самом конце сезона[4]. «Automne» («осень») триж-

4 Безвре́менник, или Осе́нник, или Ко́лхикум (лат. Cōlchicum) — род многолетних цветковых растений. Народные названия — «осенний цвет», «безвременный цвет» или «без-

ды появляется в ударной позиции в рифме с «s'empoisonnent/s'empoisonne» («отравляются/отравляют») и в конце сонета с «abandonnent» («покидают»): идея смертельной отравы и покидания, оставления на произвол судьбы акцентируется, а что это, если не утрата и смерть? Отметим и другие трагические коннотации: «vénéneux», «les fleurs battent», «vent dément», «cerne», «mal feuri» («ядовитый», «цветы бьют», «безумный ветер», «круги под глазами/синева», «плохо цветущий»). Ронсаровская роза («son teint au votre pareil» — «ее цвет похожий на ваш») превращается в ядовитый цветок («tes yeux sont comme cette fleur-là», «couleur de tes paupières» — «твои глаза, как этот цветок», «цвета твоих век»). Для Аполлинера важна двойственность цветка и женщины, красоты в сочетании с ядом, болезненности, что подчеркнуто многочисленными сравнениями («comme» — «как») и персонификацией: безвременники не только матери и дочери, но у них синева или круги под глазами — «cerne». Сбор цветов вновь появляется, однако теперь уже их срывают шумные школьники («cueillent les colchiques» — «срывают безвременники»). Аллитерация взрывного [k] не только подчеркивает агрессивный характер цветка, но и созвучна с его названием. Заменяя розу безвременником, выделяя главную мысль при помощи повторов и аллитераций, ломая форму сонета, Аполлинер придает традиционному сравнению трагическое звучание.

Подводя краткие итоги, отметим, что в целом для поэта, который страдал от любви и в двадцать, и в тридцать лет[5], как он пишет в «Зоне», характерно изображение женщины «ускользающей, обманывающей, жестокой и даже смертоносной» [5]. Это проявляется в персонификации розы, наделенной негативными характеристиками в обоих рассмотренных стихотворениях.

Для Аполлинера характерна «фрагментированная темпоральность», когда «вечное настоящее» [8], с одной стороны, кажется застывшим, а с другой — вмещает в себя разные моменты времени, превращаясь в коллаж времен. Это очевидно в употреблении времен: если в «Сборе цветов» смело

временник» объясняются тем, что некоторые виды цветут поздно осенью, а на следующую весну из перезимовавшей завязи развивается коробочка с семенами — на что и намекает Аполлинер (дочери своих дочерей). Все части растения, особенно поврежденные луковицы, ядовиты. В больших дозах колхицин вызывает угнетение общего состояния животных, изменения ткани кроветворных органов.

5 «*Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans*» [15, p. 41].

сочетаются перфект, настоящее и ближайшее будущее, то «Безвременники» погружены в атемпоральное настоящее, в бергсоновскую длительность. Для Бергсона время — это всегда последовательность без различения отдельных моментов. Он определяет одновременность как возможность соединения разных событий в сиюминутном восприятии, при этом «одновременности» у него мгновенны — они не связаны с реальным временем [8]. Если Ронсар призывает наслаждаться сегодняшним днем, то настоящее у Аполлинера трагично, оно поглощает и прошлое, и будущее.

В своей статье «Новое сознание и поэты» (фр. *L'Esprit nouveau et les poètes*[6]*, опубл. 1918*) Аполлинер писал: «Возникающее новое сознание намерено прежде всего унаследовать от классиков твердое здравомыслие, убежденный критический дух, цельный взгляд на мироздание и человеческую душу, а также чувство долга, которое очищает эмоции и ограничивает или, точнее, сдерживает их проявления» [12, с. 658]. Далее поэт отмечает важность формальных поисков, ассонансов и аллитераций, работы над рифмой, типографических ухищрений, что было отмечено нами при анализе. «У этих исканий одна только цель: достижение новых, вполне оправданных выразительных средств» [12, с. 658], — утверждает поэт. Новая эпоха, «изобилующая неожиданностями» [12, с. 658], приводит к трансформации классической традиции, благодаря чему классика не умирает, но обретает вторую жизнь.

Лепестки ронсаровской розы не увяли, но воскресли, подобно Фениксу, в творчестве Аполлинера, заменившего ренессансный оптимизм, культ красоты и любви декадентским пессимизмом и поэтическим авангардизмом, разрушением и смертью.

Список литературы

Исследования

1 *Балашова Т.В.* Гийом Аполлинер: традиции и новаторство // *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982. С. 23–37.

2 *Буачидзе Г.С.* Аполлинер и пути развития французской поэзии. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1989. 422 с.

3 *Яснов М.* Вслед за Орфеем // *Аполлинер Г.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Книжн. Клуб Книговек, 2011. Т. 1: Избранная лирика. С. 5–56.

6 Точнее было бы перевести «Новый дух и поэты».

4 *Alyn M.* La Nouvelle poésie française. Paris: Morel, 1968. 251 p.
5 *Delbreil D.* Lire *Alcools* à la lumière des contes d'Apollinaire // *Fabula / Les colloques*. Problèmes d'*Alcools* / dir. Sylvie Patron. URL: http://www.fabula.org/colloques/document1679.php (дата обращения: 12.09.2025).
6 *Hérédia J.M.* Les Trophées. Paris: Belfond, 1965. 250 p.
7 *Lemaître H.* La Poésie depuis Baudelaire. Paris: A. Colin, 1965. 372 p.
8 *Radeljković I.* La "révolution esthétique" et la temporalité dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy // Travaux de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sarajevo. 2014. T. XVII. P. 197–216. URL: http://ff-eizdavastvo.ba/Books/SerialPubl/Radovi_FFUNSA_2014.pdf (дата обращения: 12.09.2025).
9 *Richter M.* Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XXe siècle. Paris: Classiques Garnier, 2014. 362 p.
10 *Wahl P.* Apollinaire, la rime et le rire. "Ça a l'air de rimer" // Études françaises. 2015. Vol. 51, № 3. P. 117–142.

Источники

11 *Аполлинер Г.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Книжн. Клуб Книговек, 2011. Т. 1: Избранная лирика. 396 с.
12 *Аполлинер Г.* Новое сознание и поэты // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов и др.; под общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Культура, Акад. проект, 2006. С. 658–665.
13 *Аполлинер Г.* Стихи / пер. М.П. Кудинова. М.: Наука, 1967. 339 с.
14 *Ронсар П.* Избранная поэзия. М.: Худож. лит., 1985. 368 с.
15 *Apollinaire G.* Adieux. URL: https://cadoureneguy-2021.fr/apollinaire/il_y_a.php (дата обращения: 11.10.2025).
16 *Apollinaire G.* Alcools. Paris: Larousse, 1971. 130 p.
17 *Apollinaire G.* La jolie rousse // Antologie de la poésie française. Paris: Gallimard, 2000. P. 896.
18 *Apollinaire G.* Poèmes. Paris: Gallimard, 1956. 279 p.
19 *Ronsard P.* A Cassandre // Anthologie poétique française. XVIe siècle. Paris: Garnier Flammarion, 1965. T. I. P. 289–290.
20 *Ronsard P.* Choix de poésies. Paris: Firmin Didot frères, 1862. T. 1. 482 p.
21 *Ronsard P.* Je vous envoie un bouquet // Anthologie poétique française. XVIe siècle. Paris: Garnier Flammarion, 1965. T. I. P. 303.

References

1 Balashova, T.V. “Giiom Apolliner: traditsii i novatorstvo” [“Guillaume Apollinaire: Traditions and Innovations”]. Balashova, T.V. *Frantsuzskaia poeziia XX veka* [*French Poetry of the 20th Century*]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 23–37. (In Russ.)

2 Buachidze, G.S. *Apolliner i puti razvitiia frantsuzskoi poezii* [*Apollinaire and the Development of the French Poetry*]. Tbilisi, Tbilisi University Publ., 1989. 422 p. (In Russ.)

3 Iasnov, M. “Vsled za Orfeem” [“Following Orpheus”]. Apollinaire, G. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [*Collected Works: in 3 vols.*], vol. 1: Izbrannaia lirika [Selected Lyrics]. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2011, pp. 5–56. (In Russ.)

4 Alyn, Marc. *La Nouvelle poésie française*. Paris, Morel, 1968. 251 p. (In French)

5 Delbreil, Daniel. “Lire *Alcools* à la lumière des contes d’Apollinaire.” *Fabula / Les colloques, Problèmes d’Alcools*, dir. Sylvie Patron. Available at: http://www.fabula.org/colloques/document1679.php (Accessed 12 September 2025). (In French)

6 Hérédia, José-Maria. *Les Trophées*. Paris, Belfond, 1965. 250 p. (In French)

7 Lemaître, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris, A. Colin, 1965. 372 p. (In French)

8 Radeljković, Ivan. “La ‘révolution esthétique’ et la temporalité dans la poésie d’Apollinaire, Cendrars et Reverdy.” *Travaux de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sarajevo*, vol. XVII, 2014, pp. 197–216. Available at: http://ff-eizdavastvo.ba/Books/SerialPubl/Radovi_FFUNSA_2014.pdf (Accessed 12 September 2025). (In French)

9 Richter, Mario. *Apollinaire. Le renouvellement de l’écriture poétique du XXe siècle*. Paris, Classiques Garnier, 2014. 362 p. (In French)

10 Wahl, Philippe. “Apollinaire, la rime et le rire. ‘Ça a l’air de rimer’.” *Études françaises*, vol. 51, no. 3, 2015, pp. 117–142. (In French)

ПРИЛОЖЕНИЕ

П. де Ронсар «Я посылаю вам букет»

Я посылаю вам букет. В букете —
Цветы, чей лучший полдень миновал:
Когда бы я их нынче не сорвал,
Они б увяли завтра на рассвете.

Пускай напомнит вам судьба соцветий,
Что красота — непрочный матерьял,
И, как бы ярко день нам ни сиял,
Он минет, как минует все на свете.

Проходит жизнь, проходит жизнь, мадам,
Увы, не дни проходят — мы проходим —
И нежность обреченную уводим
Навстречу сокрушающим годам.

Все наши ночи — забытья кануны.
Давайте же любить, пока мы юны.

Перевод Г. Кружкова [13, с. 308]

П. де Ронсар «Пойдем, возлюбленная, взглянем»

Пойдем, возлюбленная, взглянем
На эту розу, утром ранним
Расцветшую в саду моем.
Она, в пурпурный шелк одета,
Как ты, сияла в час рассвета
И вот — уже увяла днем.

В лохмотьях пышного наряда —
О, как ей мало места надо!
Она мертва, твоя сестра.
Пощады нет, мольба напрасна,
Когда и то, что так прекрасно,
Не доживает до утра.

Отдай же молодость веселью!
Пока зима не гонит в келью,
Пока ты вся еще в цвету,
Лови летящее мгновенье —
Холодной вьюги дуновенье,
Как розу, губит красоту.

Перевод В. Левика [15, p. 64; 13, с. 150]

Г. Аполлинер «Сбор цветов»

Мы в этот пышный сад пришли нарвать
букеты.
Красавица моя, ты видишь, сколько их,
Всех этих роз любви, не переживших
лето,
Поблекших и нагих?

Их стебли гнутся и под ветром на аллеи
Роняют лепестки — уходит время роз.
Красавица моя, сорви же их скорее,
Соцветья наших грез!

Запри покрепче дверь и кинь бутоны
в кубок:
Жестока и нежна, пускай любовь глядит
На их агонию — с цветов, как с алых
губок,
Хрип запахов слетит!

Сад-себялюбец отцветает, и в долине
Дневные бабочки рассеялись, легки.
Одни в его тоску слетаются отныне
Ночные мотыльки.

И в нашей комнате без воздуха и света
Роняют розы скорбь, спеша сгореть дотла.
Красавица, поплачь... Цветок увядший
Любовь, что умерла!

Перевод М. Яснова [11, с. 295]

Г. Аполлинер «Безвременник»

Ядовиты луга в дни осенней прохлады:
Безвременник медленно
Отравляет стадо.
Лепестки у безвременника цвета сирени,
И похожи глаза твои на цветок осенний:
Бледно-синие, словно осень в нашем
краю,
Глаза твои медленно жизнь отравляют
мою.

Дети шумной ватагой выбегают
из школы,
И губной гармоники звук раздается
веселый;
Детвора, на луга совершая последний
набег,
Рвет безвременник цвета твоих
опущенных век,
Что трепещут, словно цветы на ветру
сумасшедшем.

Тихо песню пастух напевает о лете
ушедшем.
И медленно бредут по дороге стада,
Покидая отравленный луг навсегда.

Перевод М. Кудинова [12, с. 295]

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KZHLOS
УДК 821.161.1.0 + 791.43
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
85.373(2)6

ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО КИНОСЦЕНАРИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ В. МАЯКОВСКОГО В ДИСКУССИЯХ 1920-Х ГГ.

© 2025 г. Т.А. Купченко
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 31 декабря 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 мая 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-196-215

Аннотация: Можно предположить, что кино явилось для В. Маяковского новым видом поэзии, единицей измерения которого является время и движение. Д. Вертов, А. Родченко, Б. Эйхенбаум, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти отмечают, что кинематограф знаменует развитие у человека нового типа мышления (или более тонкое понимание работы психики). Те же цели ставило футуристическое искусство, затем — конструктивизм. Лучшие сценарии Маяковского («Сердце кино», «Как поживаете?», «История одного нагана») рефлексируют над природой кино. «Парижанка» Ч. Чаплина высоко оценивается поэтом как картина, созданная средствами, присущими именно кино как виду искусства. Специфическая единица кино — кадр — воплощает одну из структур человеческого сознания. Понимание его строения и взаимодействия кадров друг с другом связаны с пониманием природы кино и разрабатываемым в то время теоретиками формальной школы (Б. Эйхенбаумом, Ю. Тыняновым, В. Шкловским) понятиями «факта», «хроники», «сюжета» и «фабулы», «игрового» и «производственного» сценариев. Маяковский в своих киносценариях, созданных, с одной стороны, в виде «железного» (Т. Инс, О. Брик) сценария, с другой же — взрывающих его форму, перевоплощает технический служебный, ориентированный на производство сценарий в форму поэтическую. «Поэзия» здесь означает особое образное мышление, развернутое во времени, разворачивающееся одновременно во внешнем и внутреннем мире. Она противоположна литературному нарративу и сближается с понятиями «тесноты стихового ряда», «кадра-куска» у Тынянова, «поэтического кино» у Шкловского. Также ощущение Маяковским природы фильма близко современным теоретикам.

Ключевые слова: киносценарий, В. Маяковский, немое кино, поэтическое кино, искусство кино, философия киноискусства.

Информация об авторе: Татьяна Александровна Купченко — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-5417-2017
E-mail: tkupchenko@gmail.com

Для цитирования: *Купченко Т.А.* Проблема поэтического киносценария и эстетическая позиция В. Маяковского в дискуссиях 1920-х гг. // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 196–215. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-196-215

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

THE PROBLEM OF THE POETIC SCRIPT AND THE AESTHETIC POSITION OF V. MAYAKOVSKY IN DISCUSSIONS OF THE 1920S

© 2025. Tatiana A. Kupchenko
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 31, 2023
Approved after reviewing: May 25, 2024
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: Cinema was a new type of poetry for Mayakovsky. Its unit of measurement was not the word, but time and movement. He believed a new type of art should be studied through its specificity, which changes our view of the world. Vertov, Rodchenko, Eikhenbaum, and Heidegger argue that cinema marks the rise of a new way of thinking. Futurist art and constructivism set similar goals. Mayakovsky's best scripts (*The Heart of Cinema*, *How Are You?*, *The Story of a Revolver*) reflect on cinema's nature. He highly valued Charles Chaplin's "A Woman of Paris" for using authentic film media. The film's motifs include movement, light, the road, film, and contrast techniques. The feature film embodies the ideals of the chronicle. The form of a film script is linked to issues of plot, a question developed by the formalist school (Eikhenbaum, Tynyanov, Shklovsky). These theories are considered through the lens of the chronicle. Mayakovsky chose the chronicle over the feature film because of ideas about plot, as discussed by Shklovsky and Tynyanov. This choice is tied to script form. Mayakovsky's scripts combine a "numbered" technical type (T. Ince, O. Brik) with poetic content, setting them apart from the "emotional" scripts of S. Eisenstein and A. Rzheshevsky. As a result, he found a new, cinematic form for expressing poetry, not just a verbal one.
Keywords: film script, V. Mayakovsky, silent cinema, poetic cinema, art of cinema, philosophy of art.
Information about the author: Tatiana A. Kupchenko, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-5417-2017
E-mail: tkupchenko@gmail.com
For citation: Kupchenko, T.A. "The Problem of the Poetic Script and the Aesthetic Position of V. Mayakovsky in Discussions of the 1920s." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 196–215. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-196-215

Кино в творчестве Маяковского присутствовало с самого начала его футуристической карьеры. Поэт начал писать сценарии в 1913 г. («Погоня за славою» для Р. Перского)[1]. Спорным является его участие в небольшой роли в фильме «Драма в кафе футуристов № 13» [11, с. 129]. С февраля до начала июня 1918 г. снимался в нескольких фильмах по своим сценариям: «Барышня и хулиган» (по роману итальянского писателя Э. де Амичиса «Учительница рабочих»), «Не для денег родившийся» (по роману Дж. Лондона «Мартин Иден»), «Закованная фильмой» (оригинальный сценарий Маяковского). Из всего этого наследия сохранился только первый фильм, тексты сценариев отсутствуют и, по-видимому, кроме «Закованной фильмой», никогда не были написаны[2]. В 1970-е гг. было найдено несколько забракованных кусков «Закованной фильмой» (реж. Н. Туркин, оператор Е. Славинский). Они хранятся в Российском государственном архиве фо-

1 В 1913 г., когда Маяковский сделал для Перского киносценарий, который был отвергнут, но, по слухам, «картину с этим сценарием видели ходящей по Волге» [16, т. 12. с. 126].

2 В воспоминаниях польского актера Яна Нивинского указано, что Маяковский при съемке этих фильмов пользовался расчерченной книжкой романа де Амичиса: «Зачем писать? Будем считать, что нам нужно подчеркнуть в книге то, что нужно для фильма <...> Нивинский убеждал поэта нумеровать кадры и так называемые “наплывы”: “Пустяки, — говорил Маяковский, — проставим номера в книге. У Славинского, режиссера и оператора в одном лице, голова шла кругом от такого сценария”» [17, с. 525]. Похожим образом описывал работу над фильмом режиссер Е. Славинский: «По сообщению режиссера-оператора Е.О. Славинского, который поставил и снял фильм “Барышня и хулиган”, сценария в настоящем смысле слова не было. Имелся экземпляр русского перевода повести “Учительница рабочих” (новое издание перевода было выпущено в 1918 г. издательством “Универсальная библиотека”) с рядом пометок Маяковского, по которому для каждого съемочного дня Маяковский и Славинский составляли монтажный лист» — сказано в комментариях А. Февральского [16, т. 11. с. 696].

тодокументов. Дошли несколько фотографий со съемочного процесса и афиша, созданная самим поэтом. Сценарий известен в пересказе Л. Брик, которая играла главную роль в картине[3]. Либретто фильма «Не для денег родившийся» было записано со слов Л. Гринкруга, сыгравшего одну из ролей, а «Барышни и хулигана» — на основе самого фильма А. Февральским [16, т. 11, с. 696].

В 1926–1927 гг. были созданы еще несколько киносценариев: «Дети», «Слон и спичка», «Сердце кино», «Любовь Шкафолюбова», «Декабрюхов и Октябрюхов», «Как поживаете?», «История одного нагана», «Товарищ Копытко, или Долой жир!», «Позабудь про камин». Их Маяковский собирался напечатать в отдельном сборнике, который так и не был издан. Таким образом, поэт интересовался киноискусством на протяжении всей своей художественной карьеры.

На протяжении первой четверти века кинематограф переживал процесс своего становления, велись активные дискуссии о сущности этого вида искусства и с эстетической, и с философской точки зрения. Впервые рождение искусства было сопряжено с мощным самоанализом, направленным на исследование связей кино с процессами мышления, проводящим аналогии с творением и т. п.: «...рефлексия по поводу кино становилась условием рождения его языка и, наоборот, формирование алфавита кинематографа как вида искусства создавало условия для новых горизонтов вопрошания о смысле искусства в целом» [4, с. 34].

В данной статье предпринимается попытка сопоставить сохранившиеся тексты Маяковского о кино — статьи и выступления — с позициями близких ему деятелей киноискусства, критиков, теоретиков, практиков кино (в 20-е гг. один человек, как правило, совмещал все эти сферы) и на этой основе прояснить эстетическую позицию Маяковского в кинематографе, увидеть ее уникальность. Поэту была присуща краткая образная манера письма, поэтому помещение его положений в широкий контекст позволяет лучше понять их смысл. Трудности понимания практиков и теоретиков кино раннего периода возникают еще и из-за того, что все они используют свою собственную терминологию, хотя говорят зачастую об одном и том же: понятиях «факта», «хроники», «сюжета» и «фабулы», игровом и «про-

3 «Либретто записано со слов Л.Ю. Брик <...>» [16, т. 11, с. 697].

изводственном», «документальном» фильме. Мы рассматриваем здесь прежде всего работы тех, кто печатался на страницах журнала «Новый Леф», и близких им критиков формальной школы, а также видные фигуры деятелей кино того времени: Б. Шкловского, С. Третьякова, О. Брика, Б. Арватова, В. Перцова, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Б. Кулешова, В. Жемчужного. Привлекаются также и теоретики современного искусства кино (М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, Ж. Делез, Н. Изволов). Маяковский часто не вербализировал свою позицию в четких определениях, пользовался терминологией, принятой в его кругу, но анализ выявляет уникальность его эстетики.

Универсальный язык кино как язык будущего

В своих статьях о кино (в том числе, если считать, что дореволюционные анонимные статьи в «Кинежурнале» принадлежат Маяковскому[4]) поэт прежде всего говорит о всеобщности языка кино, его «интернационализме».

> До сих пор проводником идей была книга.
> Но книга всегда связана с нацией, с языком.
> …объединяющим искусством может быть только кинематограф.
> …общечеловечность кинематографа и делает его, во-первых, незаменимым для мирового искусства, и, во-вторых, лучшим проводником вековечных идей в какой-нибудь стране [13, с. 426].

> Для вас кино — зрелище.
> Для меня — почти миросозерцание.
> Кино — проводник движения.
> Кино — новатор литератур.
> Кино — разрушитель эстетики. <…>
> Кино — рассеиватель идей.
> [16, т. 11, с. 29]

Примечательно, что в 1926 г. в ответе на анкету театрального журнала «Новый зритель» Маяковский повторяет те же мысли, что были высказаны

4 Вероятность принадлежности дореволюционных статей в «Киножурнале» В. Маяковскому подробно анализируется в работе: [1].

анонимно более десяти лет назад: «Киноработа мне нравится главным образом тем, что ее не надо переводить. <...> Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством» [16, т. 12, с. 125].

Интернациональность, всеобщность напоминают о соловьевском всеединстве, о поиске единого языка для всемирно преображенного человечества, поэтому овладеть таким языком значит действительно овладеть будущим, овладеть временем, что было одной из задач футуризма, а затем — комфутства. Можно предположить, что кино явилось для Маяковского видом новой поэзии, рожденной новым веком, единицей измерения которого является не слово (которое футуристы брали в его фактуре — «самовитости»), а время и движение.

Футуризм и киноискусство: новый взгляд, новое мышление

Создание нового вида искусства ведется наряду с исследованием его специфики. Новый вид искусства — кино — рождается благодаря изменению взгляда на мир. Та же задача была и у футуристического искусства, а затем — искусства жизнестроения, поэтику которого развивал и Маяковский. Движение — свойство живого. «Искусство же может иметь дело лишь с живым» — так утверждается в статье «Новые пути слова» А. Крученых [21, с. 51]. «Мельчайшая пылинка живого / важнее того, что я делаю и сделал», — писал Маяковский в «Облаке в штанах» [16, т. 1, с. 184]. «Современные живописцы постигли ту тайну, 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение и 2) неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма)» [21, с. 51]. В поэзии же за такой прорыв отвечают сочетания слов вопреки грамматике на основе собственных внутренних законов, «что дает движение и новое восприятие мира и обратно — движение и изменение психики рождают странные “бессмысленные” сочетания слов и букв» [21, с. 51], — продолжает Крученых. Кино действует схожим образом: работает с помощью выбора/смены ракурса и изменения точки освещения, которые признаются ключевыми элементами этого вида искусства. «...Смещение зрительной перспективы [т. е. ракурса. — *Т.К.*] является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировки мира» [23, с. 332], — отмечает Ю. Тынянов.

Смещение и сдвиг — основа поэтики любого авангардного искусства. У Маяковского сдвиг осуществляется на основе метафоры. Суть метафоры — в авторском зрении. «Смена различных освещений точно так же перепланирует среду, как ракурс — отношения людей и вещей», — пишет Ю. Тынянов в своей работе о кино [23, с. 332].

В новом мире — новое зрение, которому присущи новые ракурсы, способствующие гиперболизации или, наоборот, литоте, неожиданностям восприятия мира человеком нового типа. Этот взгляд в полной мере присутствует уже в ранней поэзии Маяковского, где одна метафора сменяет другую метафору, разворачиваясь в фантастические картины (спрыгивающий с кровати и танцующий чечетку нерв в «Облаке в штанах» (1914–1915), раскаленный от «нагрева» чувств телефон, орущий «живым поросенком» в «Про это» (1923), — и в итоге знакомый мир в ракурсе индивидуального восприятия преображается до неузнаваемости.

Об этом же свойстве ракурса говорит А. Родченко, рассуждая о сущности фотографии как искусства. Фото может показать абстрактные, но и одновременно индивидуально-психологические сущности: фактуру, вес, линию, — если выбирает не общепринятые (традиционно-живописные ракурсы), а индивидуальные, присущие взгляду конкретного человека: не «линия пупа, а взгляд на здание или человека сверху или снизу, в соответствии с той точкой, которой дает наблюдателю современная архитектура» [20, с. 31–39]. Он тоже борется за живое: съемка с непривычного, а на самом деле естественного ракурса живого взгляда, обусловленная особенностями роста и физическими характеристиками фотографа по отношению к снимаемому объекту (огромному небоскребу, увиденному с узкой улицы, крошечному жуку, человеку с балкона, пожарному из окна и т. д.), запечатлевает обстоятельства живой жизни, временного момента съемки.

Возможно, именно имея в виду работу кино с категориями времени и движения («живым»), Маяковский называет его «новатором литератур». Более сложно эта мысль выражена у М. Хайдеггера: «Искусство как развертывание истины есть процесс мышления уподобленными действительности формами, в каждом виде искусства специфичными в своих возможностях мыслить» [4, с. 34].

Б. Эйхенбаум говорит о формировании особого «кинозрения» как феномена, который должен развить в себе зритель.

«Кинозритель, смотрящий на экран, проделывает сложную мозговую работу, соединяя пробегающие перед ним кадры в своего рода кинофразы. Самый монтаж фильмы делается по принципу составления этих кинофраз <...>. Недаром есть люди, которые “не понимают”; киномозговая работа такого типа им недоступна, непривычна и неприятна. <...> Кинозрению сопутствует непрерывный процесс внутренней речи — в этом и состоит мозговая работа зрителя. Получается нечто обратное процессу чтения — от предмета к воображаемому слову» [26].

Другими словами, кино способствует изменению взгляда на мир большого количества людей — кинозрителей, которые за счет появления нового вида умственной работы, создания новых нейронных связей формируют новое мышление, обусловленное искусством[5]. В дальнейшем это свойство кино было рассмотрено философами и исследователями в середине XX в. Так, Ж. Делез (создавший исследование «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время» [2]) своим предметом избрал именно «мысль режиссера в движении кинообразов и мысль воспринимающего, возникающую как восприятие-прочтение-размышление кино-образами» [4, с. 35].

В абсолют возвел кинозрение Дзига Вертов. Он вводит понятие «киноглаза», говоря о котором имеет в виду уже даже не человеческое зрение, обогащенное новыми ощущениями, а взгляд самого киноаппарата, обладающего своим «измерением времени и пространства» [14, с. 33].

Современный исследователь Н. Изволов, опираясь в том числе на идеи М. Мерло-Понти [12] о «выявлении союза тела и духа, духа и мира и выражения одного в другом <...> не объясняя этого явления при помощи сторонних категорий», отмечает, что «если кинематограф — феномен не только материального мира, но и человеческого сознания, то он должен существовать на скрещении механической технологии и человеческой психологии» [3, с. 31]. Он показывает, что новое искусство подчиняет как человеческий взгляд, с его сложной биологический природой, так и реальность, «которая всегда деформируется в камере» [3, с. 45]. Уникальность кинематографа воплощает кинокадр. Он использует «все формы передачи информации — изображение, а также речь письменную и устную» и предо-

5 Ян Левченко обращает внимание на связи «кинозрения» Эйзенбаума с синкретизмом восприятия ребенка, изучаемым Пиаже, и «внутренней речью» Выготского (концепция появилась на два года позже статьи Эйхенбаума) [9].

ставляет зрителю «полную свободу выбора и мгновенного сравнения всех носителей информации» [3, с. 45]. Исследователь делает вывод, что «кадр — одна из возможных структур человеческого сознания» [3, с. 45].

Специфичность киномышления постоянно находится в фокусе внимания Маяковского. Лучшие его сценарии: «Сердце кино» (а сначала «Закованная фильмой») и «Как поживаете?», «История одного нагана» — наполнены рефлексией о киноискусстве. «Сердце кино» поэт называет «типовым и интересным по дороге новой кинематографии» [16, т. 12, с. 125]. «Как поживаете?» рассматривает как принципиальный («Сценарий этот принципиален», так как «использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности», в качестве примера которых приводит «поезд в “Нашем гостеприимстве”», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.) [16, т. 12, с. 130].

Кино как искусство «факта»: «Парижанка» Ч. Чаплина и особое понимание хроники В. Маяковским

> Четвертый вопрос. Почему слепит «Парижанка»?
>
> Ответ. Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности [16, т. 12, с. 130–131].

«Парижанка» (1923) Чарли Чаплина — мелодрама, сюжетно напоминающая «Даму с камелиями» Дюма, а также романы М. Пруста и Э. Золя. История девушки Мари, «жертвы судьбы», как она определена в интертитрах, это рассказ о ее чувствах, о ее внутренней драме. Про выдуманный сюжет Маяковский говорит: «фактики».

Начальный концептуальный интертитр «Парижанки» сообщает: «Человечество состоит не из героев и предателей, а из простых мужчин и женщин». Эту мысль Чаплин пояснил так:

> Я ставлю перед собой задачу в драматической форме раскрыть повседневную жизнь и заинтересовать публику не трюками, а изображением обычной действительности. Ведь жизнь в конечном счете банальна, но в по-

вседневности проявляется и все то, что имеет вечное значение, все непреходящее, все великое [5].

Повседневная жизнь — это то, что близко к документу и хронике.

Восприятие фильма как исследования нравов стало возможным благодаря ощутимому в картине взгляду режиссера. Редкие интертитры, краткие, не раскрывающие полного содержания сцен, представляют собой ироничный взгляд автора на показываемое: «Мари, жертва судьбы», «Вечная проблема — мать и сын», «В душе Мари развернулась битва между деньгами и желанием честной жизни» и т. д. Ирония рассказчика не дает фильму полностью превратиться в мелодраму. Она оставляет смысловой зазор, который раскрывается в неожиданном финале: Мари перебирается в деревню и берет детей на воспитание. Титры сообщают, что теперь она видит смысл любви в жертвенности и служении.

Теория искусства жизнестроения требовала оперировать фактами, а не выдуманными сюжетами, подменяющими жизнь. В дискуссии о борьбе хроники с игровым кино, которая развернулась в 1927–1928 гг.[6], Маяковский выбирает первую, как и многие конструктивисты, сотрудники «Нового Лефа» (С. Третьяков, В. Шкловский, О. Брик, В. Жемчужный): «...хроника орудует действительными вещами и фактами» [16, т. 12, с. 130]. Но такая хроника должна быть продуманной, должна быть «газетой». Продуманность вызывает «эмоциональную насыщенность». Это касается как героев, так и управления внутренним процессом зрителя.

Интересно, что концептуальный в этом смысле сценарий «Как поживаете?» показывает один день из жизни поэта Маяковского, но не какой-то реальный, а обобщенный, насыщенный, включающий в себя все сферы жизни: от утреннего чтения газеты, попытки получить деньги за стихи в редакции, любовное приключение, столкновение с мещанским семейством, выступлением с чтением стихов в Политехническом (этим «фактам» посвящены «газетные» стихи, например, «Разговор с фининспектором

6 Одним из ярких событий ее стал диспут «Пути и политика Совкино 8 и 9 октября 1927 года», организованный в Доме печати в Москве ЦК ВЛКСМ, редакцией «Комсомольской правды» и Обществом друзей советской кинематографии [16, т. 12, с. 652]. Продолжение дискуссии велось на страницах кинопечати. Так, журнал «Новый Леф» в 1928 г. поместил целый ряд статей разных авторов (С. Третьякова, В. Шкловского, О. Брика, В. Жемчужного) на эту тему см.: [19, с. 34–36].

о поэзии»). И вместе с тем сюжет сценария поэтизирован, метафоричен. Много внимания уделено чувствам героя, которые представлены мультипликационно как реализации метафоры (сердце, расцветающее розами, рисует любовь; чтение газетных происшествий превращается в мультипликационные эпизоды). Эти воплощенные метафоры являются проводниками во внутренний мир главного героя. Хроникальность и документальность здесь, как и в «Парижанке» Чарли Чаплина, проявляются в том, что показан реальный человек, а не выдуманный идеальный персонаж, воплощение добра или зла, исторический деятель и т. д.

Среди фильмов, снятых к десятилетию Октябрьской революции, Маяковский поддерживает Э. Шуб и ее фильм «Падение династии Романовых» (1927): «...в основу кинематографической ленты положен совершенно другой принцип. Монтаж реальных кадров без малейшей досъемки <...>» [16, т. 12, с. 356]. Шуб работает на выявление материала, и это придает ее хроникальным киноработам поэтичность. Поэт выступает противником фильма С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Октябрь» («Десять дней, которые потрясли мир», 1927), снятого по сценарию с актером (В. Никандров) в роли Ленина.

В сценарии «Позабудь про камин» кадры реального строительства 20-х гг. служат обоснованием фантастических сцен будущего [7]. Хроника обретает метафорическое значение:

> 215. Во всю книгу в далекой панораме — покосившийся грязный городишко, вырастающий и превращающийся в многоэтажную, спланированную новую столицу.
>
> (Кадры этой части приведены только для показа построения, так как подробный монтаж должен быть произведен на реальном материале нашего хозяйственного строительства, по хронике наших действительных, к моменту съемки, достижений.) [16, т. 11, с. 202].

«Фактом кинематографа можно назвать то, что происходит перед камерой и подлежит фиксации, а документом — изображение, хранящееся на пленке. Таким образом, документальность кино распространяется в одинаковой степени на оба эти направления», — отмечает современный исследователь [3, с. 45].

Для нас этот взгляд ценен тем, что позволяет лучше понять отношение Маяковского (и того же Чаплина) к факту в кино. Как мы видели, в «Как поживаете?» Маяковский создает вымышленную хронику, так же как Чаплин через выдуманный сюжет работает с повседневностью, добиваясь документального изображения выбранной сферы жизни. В свою очередь Вертов и Шуб документальные съемки монтируют по художественным законам с этой же целью — добиться документальности в смысле отсутствия искажения реальности: «Документальность кино — следствие отношений предкамерного факта и пленочного документа, и определяется минимальным "кирпичиком" фильма — кадром, а не общей стилистикой» [3, с. 46].

Фактура и производственное искусство: вопрос о фабуле и сюжете в кино

Вопрос о том, что такое «хроника» и «факт», оказался связанным и с вопросом о том, что такое «производственный фильм» [22, с. 29–34]. С. Третьяков писал, что такого рода кино должно и сюжетно, и формально «вытекать» из материала — сущности того производства, чьей средой он порожден, а будет ли он игровым или хроникальным, не так важно. Третьяков говорит об относительности разницы между игровым и неигровым фильмом. По сути, она заключается в установке оператора и режиссера: это либо эффектность и неожиданность, новизна, желание поразить («протазановщина»), либо предпочтение обычному, реальному (т. е. фактуре). Ту же мысль высказывает В. Шкловский. Для него разделение на игровые или неигровые фильмы проходит через их отношение к фабуле: фабульные картины и нефабульные. Критик отдает предпочтение материалу, иными словами, жизни. Он призывает к поиску формы для ее материала, а не втискиванию фактов в известные сюжеты и прежние представления [19, с. 34–36].

В этом смысле «Как поживаете?» Маяковского можно рассмотреть и как сценарий производственного кино. Перед нами фильм о поэте и «производстве» поэзии («я себя советским чувствую заводом...» [15, т. 2, с. 236]). А сценарий «Сердце кино» рассказывает о производственных, философских и концептуальных проблемах кинопроизводства метафорическим языком.

Из вопроса о соотношении фактуры, материала (фабулы), дающих стиль ленты, и сюжета вытекает вопрос о форме сценария, который был предметом серьезных теоретических споров о кино в это время.

Проблема понимания природы киносценария

Вопрос сценария — это также вопрос понимания природы кино. Для Маяковского кино и поэзия — явления одной природы. В этом он разделяет воззрения формалистов — Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова: «...я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, и так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность, а я понимаю это дело, то я буду учить вас. Я буду учить вас всем вопросам сценария» [16, т. 13, с. 359].

По Тынянову фабула — это «выдумка», развитие действия (т. е. она связана с «игровым» кино), а сюжет определяется материалом, фактурой, «производством», или «хроникой» на основе «фактов», понимаемым как рассматриваемая сфера жизни.

Для Тынянова сценарий отражает фабулу и неизбежно корректируется в процессе съемок. «Разговор о “железном сценарии” возможен там, где есть стандартизированные стили режиссеров и актеров, т. е. тогда, когда сценарий отправляется уже от известного киностиля» [23, с. 344].

«Детские» сценарии Маяковского об Артеке «Дети», «Слон и спичка» как раз и дают фабулу: они «сделаны по заданию ВУФКУ по определенным материалам. Пионерская колония “Артек” и курортная жизнь Ялты. Успех и неуспех этих картин на подавляющую массу процентов будет зависеть от режиссера, так как весь смысл картин в показе реальных вещей» [16, т. 13, с. 127]. Стиль и жанр Маяковский отдает целиком в ведение режиссера. При этом он использует форму «железного сценария». Это тип технического сценария, пришедшего из Америки, который не имел своей задачей создание сценаристом художественно ценного, да и вообще литературного текста. «Такая форма записи, предложенная еще в 1910-х годах голливудским сценаристом и режиссером Томасом Инсом, оставалась общепринятой и в кинопроизводстве второй половины 1920-х...» [10]. «Рабочий, технический или, как его еще называли, “номерной” сценарий был удобен для производственных отделов кинофабрик. По такому сценарию легко было подсчитать метраж, количество кадров, число декораций и мест натурных съемок, продолжительность и стоимость постановки. Но такой сценарий не давал целостного эмоционально-образного представления о будущем фильме. Форма “номерного” сценария считалась общепринятой на производстве, и по таким сценариям были поставлены сотни картин» [8].

За эту форму сценария стоял О. Брик (работавший редактором «Межрабпомфильма»): «Сценарий надо писать не до съемки, а после. Сценарий не приказ снять, а метод организации уже заснятого. Поэтому надо спрашивать, не каким должен быть сценарий, а что должно быть заснято. Сценарная обработка материала — уже последующая стадия работы» [8]. Таким образом, можно сказать, что перед нами фактурный, производственный сценарий, или, другими словами, кино на основе предварительно снятой хроники.

С. Эйзенштейн в статье «О форме сценария» (1929) подчеркивал, что сценарий «не оформление материала, а стадия состояния материала» [25]. Можно сказать, что Эйзенштейн выделяет своего рода философскую фактуру, которая должна быть уловлена разными искусствами. Эмоции раскрывают содержание, которое не может быть передано никакими логическими построениями. Это можно сравнить с уровнем эмоционального интеллекта.

«Сценарий — это шифр, передаваемый одним темпераментом другому. Автор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции. Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык. На киноязык». Такой тип сценария режиссер назвал «эмоциональным», или «поэтическим» [25]. На практике его воплотил сценарист А. Ржешевский («Двадцать шесть бакинских комиссаров», «Очень хорошо живется»), который, «отказавшись от “номеров” и “планов”, излагал события будущего фильма в форме романтической новеллы, написанной патетическим языком, с лирическими отступлениями и рассуждениями “от автора”» [8].

В чем-то понимание Эйзенштейна сходно с тем, как видит задачи сценария Тынянов: «Сценарий почти всегда дает “фабулу вообще” <...>. Как будет развита фабула, какой будет сюжет, — сценарист не знает, так же, как и режиссер до просмотра кусков. И здесь — особенности того или иного стиля и материала могут позволить развитие всей сценарной фабулы» [23, с. 34].

Парадоксально, но поэт Маяковский в работе над сценариями всегда использовал «номерной» покадровый сценарий, но при этом по сути никогда не давал «технического» сценария, каковым такой сценарий должен являться. Этой формой он, во-первых, подчеркивал ориентацию текста на кинопроизводство, реализацию. Во-вторых, такой тип сценария представлял собой последовательность кадров — основной единицы кино. В этом смысле он максимально отдален от литературной формы как способа

оформления нарратива. Но «номерной» сценарий максимально близок к поэзии, если рассматривать ее как феномен человеческого мышления, способ восприятия мира по законам поэтического образа[7]. Как стихотворение состоит из строк, так и сценарий состоит из «кусков-кадров». В сценарии «куски-кадры» сопоставляются друг с другом подобно тому, как в стихотворении вступают во взаимодействие слова внутри строки и строки друг с другом, что подробно рассматривает в своей работе Тынянов: «Кадры в кино <...> сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке» [23, с. 338]. Этот взгляд на природу кино вызывает в памяти его же понятие «тесноты стихового ряда» и вытекающие из него особые свойства поэтической организации речи (работа «Проблема стихотворного языка»), которые позволяют ей в лаконичной форме аккумулировать широкие слои смыслов.

Влияние кадров друг на друга зафиксировано в понятии монтажа, который соединяет кадры друг с другом, как поэтические строки. Можно вспомнить «эффект Кулешова», когда один и тот же кадр, соединенный с другим, сообщал первому противоположные смыслы. Сюда же может быть отнесен и «эффект» остаточного зрения (сохранение на сетчатке глаза уже не показываемого изображения), позволяющий воспринимать последовательность кадров как непрерывность, и стоп-кадр, прерывающий время и соединение частей-кадров друг с другом.

В сценариях Маяковского такие смысловые «куски-кадры», обозначенные отдельным номером, часто имеют мультимодальную, 3d-коллажную природу: что-то должно было браться из хроники, что-то создаваться мультипликационными средствами, что-то сниматься с актерами, что-то — внутри декораций. Тем самым оказывается важной подготовительная работа, материалы — моделирование закадровой реальности. Для Маяковского оно тем более важно: часто его сценарии переносят зрителя из одного мира в другой: в пространство событий газетного репортажа, в процесс работы сочиняющего писателя («Как поживаете?»), в воспоминания, внутрь экра-

7 Тут уместно вспомнить о восприятии «дьявольской» разницы между прозой и поэзией еще у А.С. Пушкина, который подчеркивает, что проза требует «мыслей и мыслей» [18, т. 6, с. 256] — «фактов» в переводе на язык 1920-х гг., — а поэзия «должна быть глуповата» [18, т. 9, с. 232], т. е. «образной», эмоциональной.

на (кинострану — «Сердце экрана»), в будущее (XXI в. — «Позабудь про камин»), в реальность, преображенную взглядом влюбленного («Как поживаете?»). Маяковский всегда в своих сценариях хочет показать видимое и невидимое, сложное строение мира, когда человек, находясь в реальной действительности, может совершать путешествие внутрь себя или мир людей, история которых раскрывается перед ним (через чтение репортажа, переживание чувства любви или сатирическое высмеивание персонажей).

Маяковский всегда обозначал интертитры как ту часть фильма, которая имеет и словесную, и визуальную природу. Причем это могли быть и скрытые интертитры в виде названий нот, вывесок и т. д. («Позабудь про камин»)[8]. Слово в фильме для поэта было особым материалом. Несмотря на сугубо техническую форму «железного сценария», противореча ей, в сценариях Маяковский задавал поэтический стиль картины. По сути, он придал технической форме смысл выявления сущностной природы кинематографа, взорвал эту форму изнутри. Думается, ее можно назвать поэтическим сценарием без кавычек.

Восприятие кино как новой поэзии

«Мне неоднократно от профессионалов кино приходилось слышать странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильме, чем проза. <...> ...И целые ряды фильм стремятся к разрешению, которое <...> мы можем назвать стихотворным», — писал В. Шкловский [24].

Кинокадр воплощает свойство человеческого сознания сочетать внутреннюю работу с внешней (так, при чтении фантазия оживляет образы, описываемые в книге, и процесс восприятия информации с помощью букв и его воплощение в воображаемых образах происходят одновременно) [3, с. 63]. Эту двунаправленность можно сопоставить с одновременным действием в человеке сознания, оперирующего фактами действительности, и подсознания, оперирующего образами. В период бодрствования обе части психики действуют одновременно.

Очевидно, что понимаемое так поэтическое кино — совсем не то, что имел в виду Эйзенштейн и Ржешевский, создавая «поэтические» сценарии. Здесь дело не в эмоциях и их передаче, а в формальной и связанной с ним

8 Смысл названия фильма, значение надписей и названий внутри фильма, цитатная природа интертитров рассмотрена в статье: [6].

смысловой организации самого фильма, в построении его таким образом, как это может сделать только киноискусство, отражающее свойство человеческой психики сочетать внешнее и внутреннее. «Парижанка», которая так привлекла Маяковского своей кинематографичностью, очевидно, принадлежит к поэтическому типу кино[9].

***

Итак, Маяковский обращается к киносценарию как способу работы в новом, рождающимся искусстве нового века — кинематографе. Он ощущает его поэтическую природу и видит в нем возможность более полно и по-новому воплотить поэтическое ощущение мира, которое связано для него с текучестью образов во времени и пространстве, порождаемых как ответ на смену воспринимаемых фактов действительности. В этом движении отражается взаимосвязь внешнего мира и работы фантазии, таким образом запечатлевается сама психика, значит — живое. Творить новое искусство по новым, только открываемым его законам — значит для него творить новую жизнь, будущее. Кино, таким образом, органично входит в мифологию футуризма.

9 Подчеркнем, что это не разновидность типа сценария («поэтический» сценарий), а именно поэтический тип кинематографа.

Список литературы

Исследования

1 *Арензон Е.Р.* Маяковский в «Кине-журнале»: К проблеме псевдонимных статей 1913–1915 гг. // Творчество Маяковского в начале XXI в. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 400–434.

2 *Делез Ж.* Кино «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время» М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.

3 *Изволов Н.А.* Феномен кино. История и теория. СПб.: Порядок слов, 2021. 463 с.

4 *Красноярова Н.Г., Юношева М.А.* Философия кино: становление проблематики // Гуманитарные исследования. 2016. № 2. С. 34.

5 *Кукаркин А.В.* Чарли Чаплин. М.: Искусство, 1988. 287 с.

6 *Купченко Т.А.* Киносценарий В.В. Маяковского «Позабудь про камин» и пьеса «Баня» в аспекте полемики с пьесой С. Третьякова «Хочу ребенка!» о смысле любви // Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 424–443.

7 *Купченко Т.А.* Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (Анализ киносценария поэта «Сердце кино») // Поэт, поэзия и поэтическое в литературе и кино: мат. XI Международной конф. по эстетике экранизации (24–26 ноября 1920 г.) М.: ВГИК, 2021. С. 105–114.

8 *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934. М.: Искусство, 1965. 583 с.

9 *Левченко Ян.* О языке кино с точки зрения литературы. Казус Б. Эйхенбаума // Интеллектуальный язык эпохи: история идей, история слов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Вып. 30. С. 156–171.

10 *Пронин А.* Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 291, [2] с.

11 *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг. М.: Колибри, 2009. 640 с.

12 *Morlean-Ponty M.* Le cinema et la Nouvelle Psychologie // Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948. P. 97–122.

Источники

13 *Б. С-он.* Кинематограф как предвозвестник мировых идей // Кинежурнал. 1914. № 2. 19 января. С. 38–39. Цит. по: Творчество Маяковского в начале XXI в.: сб. ст. / публ. Е.Р. Арензона. М.: ИМЛИ, 2008. С. 424–426.

14 *Вертов Д.* «Киноки, переворот» // Формальный метод. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 932 с.

15 *Маяковский В.В.* Полн. собр. произведений: в 20 т. М.: Наследие, 2013–2022.

16 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1955–1961.

17 «Не только в ателье...». Воспоминания Яна Нивинского // *Терехина В.Н.* От желтой кофты до красного Лефа. М.: Родник, 2018. С. 524–536.

18 *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962.

19 Ринг Лефа: Тема «Одиннадцатый» Д. Вертова — «Октябрь» Эйзенштейна и Александрова. На ринге: О. Брик. В. Перцов. В. Шкловский // Новый Леф. 1928. № 4. С. 27–36, 34–36.

20 *Родченко А.* Пути современной фотографии // Новый Леф. 1928. № 9. С. 31–39.

21 Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 2000. 480 с.

22 *Третьяков С.* Производственный сценарий // Новый Леф. 1928. № 2. С. 29–34.

23 *Тынянов Ю.Н.* Об основах кино // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.

24 *Шкловский В.* Проза и поэзия в кинематографии // *Шкловский В.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1: Революция. 1030, [1] с.

25 *Эйзенштейн С.* О форме сценария // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 297–299.

26 *Эйхенбаум Б.* Слово и кино // Кино. 1926. № 10. 9 марта. С. 3.

References

1 Arenzon, E.R. “Maiakovskii v ‘Kine-zhurnale’: K probleme psevdonimnykh statei 1913–1915 gg.” [“Mayakovsky in the ‘Cinema Magazine’: On the Problem of Pseudonymous Articles of 1913–1915”]. *Tvorchestvo Maiakovskogo v nachale XXI v. Novye zadachi i puti issledovaniia* [*Mayakovsky’s Work at the Beginning of the 21st Century. New Challenges and Avenues of Research: Collection of Articles*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008, pp. 400–434. (In Russ.)

2 Delez, Zh. *Kino “Kino 1. Obraz-dvizhenie” i “Kino 2. Obraz-vremia”* [*“Cinema 1. Image-Movement” and “Cinema 2. Image-Time”*]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 560 p. (In Russ.)

3 Izvolov, N.A. *Fenomen kino. Istoriia i teoriia* [*Cinema Phenomenon. History and Theory*]. St. Petersburg, Poriadok slov Publ., 2021. 463 p. (In Russ.)

4 Krasnoiarova, N.G., and M.A. Iunosheva. “Filosofiia kino: stanovlenie problematiki” [“Philosophy of Cinema: The Formation of Problematics”]. *Gumanitarnye issledovaniia*, no. 2, 2016, p. 34. (In Russ.)

5 Kukarkin, A.V. *Charli Chaplin* [*Charlie Chaplin*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 287 p. (In Russ.)

6 Kupchenko, T.A. “Kinostsenarii V.V. Maiakovskogo ‘Pozabud’ pro kamin’ i p’esa ‘Bania’ v aspekte polemiki s p’esoi S. Tret’iakova ‘Khochu rebenka!’ o smysle liubvi” [“Film Script ‘Forget About the Fireplace’ and the Play ‘Bathhouse’ by V.V. Mayakovsky in the Aspect of Polemics with S. Tretyakov’s Play ‘I Want a

Child!' About the Meaning of Love"]. *Zhenshchina moderna. Gender v russkoi kul'ture 1890–1930-kh godov.* [*Modern Woman. Gender in Russian Culture of the 1890–1930s*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, pp. 424–443. (In Russ.)

7 Kupchenko, T.A. "Oveshchestvlennaia metafora V. Maiakovskogo kak priem kino (Analiz kinostsenariia poeta 'Serdtse kino')" ["The Materialized Metaphor of V. Mayakovsky as a Cinematic Device (Analysis of the Poet's Film Script 'The Heart of Cinema')"]. *Poet, poeziia i poeticheskoe v literature i kino: materialy XI mezhdunarodnoi konferentsii po estetike ekranizatsii (24–26 noiabria 1920 g.)* [*Poet, Poetry and the Poetic in Literature and Cinema: Materials of the 11th International Conference on the Aesthetics of Film Adaptation (November 24–26, 1920)*]. Moscow, All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK) Publ., 2021, pp. 105–114. (In Russ.)

8 Lebedev, N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934* [*Essays on the History of Cinema of the USSR. Silent Films: 1918–1934*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 583 p. (In Russ.)

9 Levchenko, Ian. "O iazyke kino s tochki zreniia literatury. Kazus B. Eikhenbauma" ["About the Language of Cinema from the Point of View of Literature. Case of V. Eikhenbaum"]. *Intellektual'nyi iazyk epokhi: istoriia idei, istoriia slov* [*The Intellectual Language of the Era: History of Ideas, History of Words*], issue 30. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 156–171. (In Russ.)

10 Pronin, A. *Bumazhnyi Vertov / Tselluloidnyi Maiakovskii* [*Paper Vertov / Celluloid Mayakovsky*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 296 p. (In Russ.)

11 Iangfel'dt, B. *Stavka — zhizn'. Vladimir Maiakovskii i ego krug* [*The Bet is Life. Vladimir Mayakovsky and His Circle*]. Moscow, Kolibri Publ., 2009. 640 p. (In Russ.)

12 Morlean-Ponty, Maurice. "Le cinema et la Nouvelle Psychologie." *Sens et non-sens.* Paris, Nagel, 1948, pp. 97–122. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/LFASBA
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ПРЕОДОЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНВЕНЦИЙ В ПИСАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ И В.В. РОЗАНОВА

© 2025 г. Д.А. Бережнов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 18 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-216-237

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348, https://rscf.ru/project/23-28-00348/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье предлагается сопоставление писательских подходов М.И. Цветаевой и В.В. Розанова к преодолению общепринятых литературных конвенций, а также статуса «литератора» в литературном сообществе. Письмо обоих авторов может быть определено как экспериментальное и в чем-то маргинальное в условиях литературы XX в. Обилие негативных рецензий и обвинений в излишней «обнаженности» и «неприличии» сопутствовали обоим авторам и в целом соответствовали их общей стратегии по расшатыванию границ литературы. Как для Цветаевой, так и для Розанова частное и личное считались существеннее всего «художественного» в литературном тексте. Эта непосредственность и «прямота» высказывания стали основой письма, которое, по выражению Цветаевой, служило задачам, «посторонним литературе», — письма «для себя», имитировавшего рукописный характер и отражавшего интимные переживания автора. Отдельное внимание уделено физиологической стороне письма в текстах обоих авторов, которое осмысляется исходя из воззрений обоих писателей на проблему пола. В результате анализа делается вывод, что стихийность, прямота высказывания, физиологичность письма, маргинальное положение обоих авторов в литературном мире роднят Цветаеву и Розанова в их стремлении расширить возможности литературы путем преодоления некоторых из ее конвенциональных ограничений.

Ключевые слова: В. Розанов, М. Цветаева, рукописность, репутация, женское письмо, тело, преодоление конвенций, физиология.

Информация об авторе: Денис Алексеевич Бережнов — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-0680-4136
E-mail: inlitdenisbereznhov@yandex.ru

Для цитирования: *Бережнов Д.А.* Преодоление литературных конвенций в писательской практике М.И. Цветаевой и В.В. Розанова // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 216–237. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-216-237

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

OVERCOMING LITERARY CONVENTIONS IN THE WORKS OF M.I. TSVETAEVA AND V.V. ROZANOV

© 2025. Denis A. Berezhnov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 18, 2024
Approved after reviewing: March 24, 2024
Date of publication: December 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS and supported by the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00348 (https://rscf.ru/project/23-28-00348/).

Abstract: The following article compares two approaches of M.I. Tsvetaeva and V.V. Rozanov to overcoming the conventional style of writing and the status of "writer" in the literary community. The writing of both authors can be defined as experimental and marginal in the context of early 20th-century literature. This affected the reputation of both in modern critique. An abundance of negative reviews and accusations for excessive "nudity," intimacy, and obscenity accompanied both authors, but in some way corresponded to their overall strategy to test and overstep the boundaries of literature. For both Tsvetaeva and Rozanov, the private and personal have always been more important in a text than pure artistry. This spontaneity and "directness" of speech became the basis of a new experimental type of writing that did not aim to reach any literary goals, imitated handwriting, and conveyed the most intimate experiences of the author. Special attention is paid to the physiological side of Tsvetaeva and Rozanov's writing, taken through the problem of gender and its interpretation in texts of both authors. In conclusion, such traits of writing as spontaneity, directness, physiology, and also marginal position in the literary world reflect the common desire of Tsvetaeva and Rozanov to expand the boundaries of literature by transcending some of its conventional limitations.

Keywords: Rozanov, Tsvetaeva, handwriting, reputation, writing, body, language, overcoming literature, press.

Information about the author: Denis A. Berezhnov, PhD in Philology, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-0680-4136

E-mail: inlitdenisbereznhov@yandex.ru

For citation: Berezhnov, D.A. "Overcoming Literary Conventions in the Works of M.I. Tsvetaeva and V.V. Rozanov." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 216–237. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-216-237

М.И. Цветаева (1892–1941) и В.В. Розанов (1856–1919) известны как выдающиеся стилисты, раздвинувшие границы конвенционального литературного стиля эпохи. На первый взгляд тексты двух авторов отличаются друг от друга настолько, что могут послужить основой только для противопоставления (например, при истолковании проблемы пола), хотя между ними существует не меньшее количество общих черт. «Откровенность, вызывающая субъективность и исключительная искренность — вот что родственно Цветаевой в Розанове», — пишет Т.А. Данилова [5]. Обнаружение и осмысление как различий, так и сближений между Розановым и Цветаевой, по нашему мнению, может составить продуктивную основу для интерпретации писательской практики обоих авторов — практики экспериментальной и даже маргинальной для начала XX в.

Розанов, несомненно, был кумиром молодой Цветаевой, что отразилось в переписке между двумя авторами. В письме от 7 марта 1914 г. она признавалась: «Я ничего не читала из Ваших книг, кроме “Уединенного”, но смело скажу, что Вы — гениальны» [23, т. 6, с. 119]. Реакцию Цветаевой на текст «Уединенного» засвидетельствовала ее сестра: «Марина отобрала у меня книгу, села за нее — и от нее встала в знакомом мне в ней книжном бреду. Ее глаза были пусты и жалобны. Она отсутствовала. Она была там, в книге, с неведомым от века родным человеком» [21, с. 222]. Тем не менее Цветаева, в отличие от сестры, никогда не видела Розанова в жизни, а их короткая переписка составила только несколько писем. Невстреча двух авторов, однако, не помешала Цветаевой воспринять и переработать специфику розановского писательского подхода в собственных текстах.

В чем же состояла духовная и писательская «родственность» между Цветаевой и Розановым? В первую очередь, на наш взгляд, их объединяла борьба против литературных «приличий» и конвенциональной «литературности». Эта борьба осуществлялась посредством введения в тексты «недопустимой» — для литературы того времени — степени интимности и обнажения авторского «я», что также отразилось и на повышенной «физиологичности» текстов обоих авторов. Так в русскую литературу были введены новые принципы письма, для которого физиологичность, «автофикциональность», прямота высказывания и другие свойства стали ведущими стилевыми чертами.

Свой стих Цветаева называла *невоспитанным* («Никто ничего не отнял...»). В заметке, посвященной юбилею К.Д. Бальмонта и его творчеству, она косвенно характеризует и собственную творческую манеру, обращаясь к слову *беспутный*: «Вот я и дорвалась до своего любимого слова. Беспутный — ты, Бальмонт, и беспутная — я, все поэты беспутны, — своими путями ходят...» [23, т. 4, с. 6]. То же слово характеризует лирическую героиню в стихотворении «Кто создан из камня, кто создан из глины...» и символизирует ее свободу от внешних статических определений: «Меня — видишь кудри *беспутные* эти? / — Земною не сделаешь солью» [курсив наш. — *Д.Б.*] [23, т. 1, с. 534]. Отрицала Цветаева и фигуру литератора как социальную роль и общественный статус: «Вообще: я ненавижу литераторов, — писала она в письме к В.В. Розанову, — для меня каждый поэт — умерший или живой — действующее лицо в моей жизни» [23, т. 6, с. 120].

Непиететное отношение к статусу литератора сквозит и в известном афоризме Розанова: «Почтмейстер, заглядывавший в частные письма ("Ревизор"), был хорошего литературного вкуса человек» [18, т. 30, с. 121]. В другой записи из «Опавших листьев» Розанов утверждал, что его «кухонная (прих.-расх.) книжка стоит "Писем Тургенева к Виардо"» [18, т. 30, с. 115], поскольку «кухонная книжка», по его мнению, в отличие от писем Тургенева, совершенно лишена какого бы то ни было литературного и художественного значения, а значит, по Розанову, она выше литературы.

Частное в глазах обоих авторов ценилось выше художественного. Художественное же, в свою очередь, уподоблялось частному сообщению или приватной записи, не предназначенной для печати. На основе этой писательской установки тексты Цветаевой и Розанова приобретали

новые стилистические качества, немыслимые в прежних литературных рамках.

Как известно, первый литературный опыт Цветаева, по ее собственному утверждению, публикует в качестве *личного письма*, чем и объясняется повышенная доверительность большинства стихов «Вечернего альбома» (1912 г.). Об этом она пишет в «Герое труда», посвященном В.Я. Брюсову: «Первая моя книга “Вечерний альбом” вышла, когда мне было 17 лет <…>. Издала я ее по причинам, литературе посторонним, поэзии же родственным, — взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе. Литератором я так никогда и не сделалась, начало было знаменательно» [23, т. 4, с. 23]. Цветаева ретроспективно осмысляет себя как «деклассированного» поэта, выстраивая миф об авторе, независимом от всех общественных проявлений литературы. «Впоследствии, — пишет И.Д. Шевеленко, — она будет говорить именно об “отсутствии в [ней] литератора (этой общественной функции поэта)” как о первопричине своего литературного отшельничества в 1910-е годы» [12, с. 64].

Цветаева с самого начала своего творческого пути стремится размыть границы между публичной и приватной сферой функционирования того или иного текста. Так, многие цветаевские стихи пишутся как бы «вместо письма» и направляются определенному адресату (в то же время — «формируя» и мифологизируя образ этого адресата), будто бы не преследуя никаких литературных целей. Например, «первым письмом на новом месте» [23, т. 3, с. 135] лирическая героиня называет стихотворение «Новогоднее» (1927 г.), которое «вручается» умершему Р.М. Рильке «в руки». Письмами, в сущности, являются и стихотворения из цикла «Провода», написанные после отъезда Б.Л. Пастернака в Россию (1923 г.). В них Цветаева обыгрывает метафору телеграфного сообщения, отправленного в дорогу удаляющемуся адресату: «По аллее / Вздохов — проволокой к столбу — / Телеграфное: лю — ю — блю…» [23, т. 2, с. 174].

Однако сугубо частный характер этих текстов подлежит сомнению, так как они — хотя иногда и с очень большой задержкой — но все-таки доходили до публикации. В этом контексте стоит упомянуть другой случай — частные письма, составившие так называемый «Бюллетень болезни» (1923 г.), представляющий нечто промежуточное между дневником и письмами, поскольку сами письма (предназначенные А.А. Бахраху, который

долгое время оставлял Цветаеву без ответа, — см. стихотворение «Письмо») подготавливались только для себя, а отправлены были лишь спустя месяцы, когда Цветаева уже не ожидала никакого ответа на них: «Это — записи многих дней, — так формулировала Цветаева специфику “Бюллетеня…”, — и перенося их на этот лист бумаги, я занята скорее приведением в ясность своей души, нежели чем-нибудь другим» [23, т. 6, с. 590]. «Бюллетень болезни» при жизни Цветаевой отдельно опубликован не был. Он (как и «Записные книжки» Цветаевой) в жанровом смысле колеблется между художественной и интимной формами литератур, являясь, в сущности, «пограничным жанром», наиболее созвучным «Опавшим листьям» Розанова. Едва ли к «Бюллетеню…» и «Записным книжкам» можно терминологически и безоговорочно применить понятие «художественная литература».

Цветаева таким образом поддерживала авторский миф о том, что она противопоставлена литературному миру: «Я просто живу, радуюсь, люблю свою кошку, плачу, наряжаюсь — и пишу стихи» [23, т. 7, с. 229]. В дальнейшем художественная программа Цветаевой действительно формируется, противодействуя современным жанровым и литературным требованиям, правилам, «веяниям». Осознав себя как поэта и поэзию как призвание, Цветаева определяет себя как «аутсайдера», т. е. поэта вне направленческих, идеологических, гендерных, общественных и т. п. рубрик в литературе:

> Если же класс, и, если хотите, даже пол — да, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА. Помню даже афишу такую на заборах Москвы 1920 г. ВЕЧЕР ВСЕХ ПОЭТОВ. АКМЕИСТЫ — ТАКИЕ-ТО, НЕО-АКМЕИСТЫ — ТАКИЕ-ТО, ИМАЖИНИСТЫ — ТАКИЕ-ТО, ИСТЫ-ИСТЫ-ИСТЫ — и, в самом конце, *под пустотой*:
>
> — и —
>
> МАРИНА ЦВЕТАЕВА [23, т. 7, с. 334].

Выделив себя из того, что Л.Н. Толстой когда-то называл «лит-т-ературой» [19, с. 236–237], Цветаева сначала выбрала[1], потом, находясь

1 Ср. «Подчеркнуто частная, “домашняя”, тематика ее стихов, так поразившая современников, была лишь следствием того места, которое отводилось творчеству в жизни Цветаевой. Оно принадлежало сфере частной жизни и, хотя позволяло делать частное достоянием

в эмиграции, была вынуждена существовать «вне литературы». Однако на всех стадиях развития, несмотря на свой неопределенный статус в литературном сообществе, Цветаева, как она об этом пишет, больше всего ценила в текстах искренность и стихийность записи, противоположную техническому и литературному мастерству:

> Любимые книги, задумываюсь, те любимые, без которых в гробу не будет спаться: M-m de Stael — Коринна, письма de Lespinasse, записи Эккермана о Гёте… Перечисляю: ни одного литературного произведения, все письма, мемуары, дневники, не литература, а живое мясо (души!) [22, т. 1, с. 14].

Недаром в качестве «идеологического оппонента» Цветаева выбирает именно В.Я. Брюсова. Безусловно, Цветаеву и Брюсова связывало сложное чувство, которое само определяется Цветаевой в «Герое труда» (1925 г.) как «влюбленность вражды» [23, т. 4, с. 35]. Однако в цветаевском эссе обнаруживаются также идеологические истоки этой конфронтации. Цветаева определяет Брюсова как «чиновника от литературы» («цензор, ментор, диктатор, директор, цербер…»), чтобы в конечном счете противопоставить ему собственный писательский подход [23, т. 4, с. 31]: предельно интимный и основанный на спонтанности. Если Брюсов, по мнению В.Ф. Ходасевича, «любил только литературу», которая для него «олицетворялась [строкой] в учебнике истории литературы» [20, с. 27], то Цветаева выступала прямым антиподом Брюсову, о чем пишет и Ходасевич [20, с. 24].

Программной статьей в свете всего сказанного можно считать работу М.И. Цветаевой «Поэт о критике» (1926 г.), которая последовательно вписывается в цветаевскую полемику против «литературности». В статье озвучивается творческое кредо Цветаевой и ее реакция на журнальные клише, которые встречались в рецензиях и положительных (Ю. Айхенвальда, А. Бахраха), и отрицательных (Г. Адамовича и др.) на такие «фольклорные» тексты Цветаевой, как поэмы «Молодец» и «Царь-Девица».

В хронике Г. Ванечковой «Летопись бытия и быта Марины Цветаевой в Чехии (1922–1925 гг.)» были собраны некоторые из таких откликов. Так,

публичности, не воспринималось автором как средство создания и поддержания публичной репутации, автономной по отношению к частной жизни, — того, что лежит в основе любой профессиональной карьеры» [12, с. 60].

в благожелательном отзыве Айхенвальда, написанном под псевдонимом Б. Каменецкий в газете «Руль» (1922 г.), «Молодец» называется «художественной игрушкой» (цит. по: [2, с. 51]). «Очаровательной вещью» посчитал «Молодца» Г. Адамович (журнал «Звено», 1925 г.), несмотря на резкие оговорки: стихи он называет «коробящими», «лубочными до крайности» (цит. по: [2, с. 249–250]). В советской критике (рецензия Н.Ф. Насимовича в газете «Правда», 1923 г.) «Царь-Девица» была названа «подарком для буржуазной елки»: притом «непригодной ни для детей, ни для взрослых» (цит. по: [2, с. 63]). Цветаева следующим образом реагирует на критику в письме Р. Гулю (1922 г.):

> Барокко — русская речь — игрушка — талантливо — и ни слова о внутренней сути: судьбах, природах, героях, — точно ничего, кроме звону в ушах не осталось. — Досадно!
>
> — Не ради русской речи же я писала! [23, т. 6, с. 517]

Цветаева резко опровергала принадлежность своих «фольклорных» текстов к «стилизации», открещивалась от понятия «формального новаторства»: «Как я, поэт, то есть человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придет» [23 т. 5, с. 296]. Так называемое «стилистическое мастерство» Цветаевой, в сущности, наоборот, есть борьба против «стиля», против формы. «Глубокое равнодушие Цветаевой к канону и вкусу», по оценке Святополка-Мирского [13, с. 406], способствовало выработке нового квазилитературного, даже в чем-то антилитературного письма, которое только усиливало конфронтацию между Цветаевой и современной критикой.

Подобная репутация преследовала и Розанова. О его творчестве критики также высказывали противоречивые суждения, хваля его «блестящий стиль», и в то же время обвиняя его в безыдейности [14, с. 41]. Впрочем, внимательные читатели его поздних произведений отмечали в них то самое «живое мясо души», которое ценила Цветаева, — последнюю и неподдельную прямоту высказывания. Приводим отклик М.О. Гершензона на «Уединенное»:

> Это самая нужная Ваша книга, потому что, насколько Вы единственный, Вы целиком сказались в ней, и еще потому, что она ключ ко всем Вашим писаниям и жизни. Бездна и беззаконность — вот что в ней; даже непостижимо, как это Вы сумели так совсем не надеть на себя системы, схемы, имели античное мужество остаться голо-душевным, каким мать родила, — и как у Вас хватило смелости в 20-м веке, где все ходят одетые в систему, в последовательность, в доказательность, рассказать вслух и публично свою наготу [16, с. 168].

В стремлении к анормативности стиля и жанра Розанов действительно является для Цветаевой родственной душой и учителем. Он также, будучи профессиональным литератором, стремился всячески выйти за пределы литературы как общественной функции: «Писателю необходимо подавить в себе писателя (“писательство”, литературщину). Только достигнув этого, он становится писатель» [18, т. 30, с. 119]. Его путь в литературе во многом созвучен цветаевскому, хотя и простирается в деле «разрушения литературы» гораздо дальше: «Иногда кажется, что я преодолею всю литературу. И не оттого, что силен. Но “Господь со мною”. Это так. Так. Так» [18, т. 30, с. 299].

Писательская репутация Розанова может «ставить рекорды» по количеству негативных рецензий, нередко переходящих в личные оскорбления: «Со времени “Уед.” окончательно утвердилась мысль, что я — Передонов, или — Смердяков. Merci. (ряд отзывов)» [18, т. 30, с. 153]. Заглавия статей, посвященных Розанову, по меткому замечанию А.Н. Варламова, напоминают советскую критику 1930-х гг. (цит. по: [3, с. 5]): «Позорная глубина», «Вместо демона — лакей», «Философ, завязший ногой в своей душе» и т. п. Варламов сообщает также, что Леонид Андреев называл Розанова «шелудивой и безнадежно погибшей в скотстве собакой», С.Н. Булгаков — «аморфным студнем» (цит. по: [3, с. 5]). Всякий камень летел в Розанова, но вопреки всему Розанов снискал также славу блестящего стилиста, что может казаться парадоксальным. Несмотря на утверждение Розанова, что «стиль есть душа вещей» [18, т. 30, с. 286], он опирался только на полную непроизвольность и спонтанность записи, которая, будь она художественно оформлена и стилизована, стала бы «литературой», как ее понимал Розанов.

Оба автора различными методами пытались осмыслить границы литературы, преодолеть их или по возможности расширить. Розанов, как

известно, не ставил перед собой заранее никаких прямых теоретических задач, но скорее интуитивно, неосознанно подбирался к новым формам литературы и писательской практики. А.Д. Синявский писал по этому поводу: «Вообще до Розанова так не писали. “Опавшие листья” — это какой-то новый жанр и вид литературы. И бывает, когда только-только рождается такая, совершенно новая, литературная форма, она уже в процессе своего рождения требует от автора — осознания» [10, с. 109]. Розанов осмыслял специфику собственных текстов постфактум, удивляясь самому себе (письмо Э.Ф. Голлербаху 1918 г.):

> Таинственно и прекрасно, таинственно и эгоистически в «Опав. Листьях» я дал в сущности «всего себя»... И я прямо потерял другую какую-либо форму литературных произведений: «Не умею», «не могу». С тем вместе это есть самая простая и единственная форма. «Проще чего» нельзя выдумать. «Форма Адама» — и в Раю, и уже — после Рая. «После Рая» прибавился только стул, на который сел писатель и начал писать [17, с. 53].

В том же письме Розанов пишет, что он «к существующим формам [литературы] прибавил еще “11-ую” или “12-ую”» [17, с. 53] — форму «Опавших листьев», которые характеризуются особенной жанровой природой, той степенью искренности и прямоты высказывания, которая не принята (более того: считается неприличной) в литературном обществе.

Записи Розанова попадают на бумагу столь же естественно, как листья на землю. Значение метафоры «опавших листьев» осмыслялось неоднократно в различных работах о Розанове: принималась в счет и символика смерти, и образ вселенского прорастающего дерева, которое осыпается «листьями» (фрагментарными записями), представляющими своеобразный «гербарий» из различных мыслей и переживаний, собранных в «коробы», наподобие «трилистников» Ин. Анненского. Только в случае Розанова запись не проходит через художественную обработку, записывается на месте «без намерения», где бы «запись» ни застала писателя: на извозчике, за набивкой табаку, в вагоне, в лесу и т. д., — она переносится на первый попавшийся клочок бумаги только в таком виде, как она *приходит на ум* [18, т. 30, с. 188].

Подобный процесс письма — непроизвольного, застигающего врасплох — Цветаева изображает в одном из стихотворений цикла «Стол». В нем

упоминаются различные условия поэтической работы (т. е. «столы», на которых пишет лирическая героиня): столы «биллиардные», «базарные», «железные», подчеркивается, что «столом» может быть «пень», «паперть», «край колодца», даже «могила» и, наконец, собственные колени: «Но лучше всего, всех стойче — / Ты, — мой наколенный стол!» [23, т. 2, с. 312].

Кроме того, в текстах Цветаевой и Розанова автор как бы утрачивает контроль над процессом письма — субъектом письма выступает язык, автор же остается только скриптором, т. е. тем, кто ведет запись:

> Первое: как ни сядешь, чтобы написать то-то, — сядешь и напишешь совсем другое.
>
> Между «я хочу сесть» и «я сел» — прошла одна минута. О т к у д а же эти совсем другие мысли, на н о в у ю тему, чем с каким и я ходил по комнате и даже садился, чтобы их именно записать... [18, т. 30, с. 8]

В.Е. Дмитриев писал об особенностях письма Розанова следующее:

> Розанов создает письмо без намерения, мысль письмом, в отношении которой дистанция «подумалось-записалось» не имеет смысла. Талант, для Розанова, исключительно телесен. Отсюда следует, что пишущий — это тело, вписанное в мир рукой. Пишущий сводится Розановым к движению самого письма [6, с. 127].

В творческом методе Розанова не автор, а само письмо определяет мысль, которая будет высказана. В поздних текстах писателя не существует заранее готовой мысли, подлежащей выражению, есть только письмо, спонтанно порождающее эту мысль: во всех случаях язык «ведет» Розанова к высказыванию, которое может противоречить предыдущему, больше того, письмо *тянет* Розанова *за язык*, вытягивает из него то, что он, в сущности, не хотел писать и думать. В этом смысле Розанов — противоположность любой метафизике, отсутствие всякого смыслового стержня и центра (доксы) — он есть *всякая* мысль в *любом* порядке («путаница»), диктуемая письмом и его парадоксальностью:

> Тут, в конце концов, та тайна (граничащая с безумием), что я сам с собой говорю: настолько постоянно и внимательно и страстно, что вообще, кроме этого, ничего не слышу. «Вихрь вокруг», дымит из меня и около меня, — и ничего не видно, никто не видит меня, «мы с миром незнакомы». В самом деле, дымящаяся головешка (часто в детстве вытаскивал из печи) — похожа на меня: ее совсем не видно, не видно щипцов, которыми ее держишь [18, т. 30, с. 133].

Противоречие между «замыслом» и письмом осмысляется также в лирике Цветаевой. Для того чтобы опровергнуть господствующее представление о том, что процесс создания текста представляет собой воплощение замысла, готового *прежде*, чем начинается запись, она слово «замысел» противопоставляет «умыслу»: «Разница между умыслом и замыслом. Умысел: тайное побуждение. Замысел: явная воля к... Умысел — в нас, замысел — наш» [22, т. 1, с. 289]. В письме к Е.А. Черносвитовой выражена та же мысль: «Всякая строчка — сотрудничество с “высшими силами”, и поэт — много, если секретарь» [23, т. 7, с. 182–183].

Стихотворения Цветаевой пишутся стихийно, по «наитию», так что задача автора заключается только в «управлении» этой стихией письма [23, т. 5, с. 348], которая увлекает автора за собой. Нередко цветаевские циклы «завершаются» (пишем в кавычках, потому что многие тексты Цветаевой остаются открытыми, незамкнутыми) сожалениями о том, что сказано далеко не все, однако больше, чем можно было предположить до того, как начнется запись:

> Так светят пустыни.
> И — больше сказав, чем могла:
> Пески Палестины,
> Элизиума купола... [23, т. 2, с. 147]

Ключевой в поздних стихах Цветаевой является устремленность текста в бесконечную трансгрессию, как она об этом пишет в «Герое труда»: «...за строками — страна, куда стихи только ход: в самой дальней дали — на самую дальную даль — распахнутые врата» [23, т .4, с. 14]. Стихи Цветаевой есть движение письма, для которого не может быть завершения, они осмыс-

ляются автором как бесконечный процесс: «Совершенство (состояние) я бы заменила совершаемостью (непрерывностью)» [23, т. 4, с. 15]. Так же невозможно помыслить «последнюю запись» в «Опавших листьях» Розанова, поскольку, лишенные всякого фабульного содержания, такие записи могли бы завершиться только в связи со смертью писателя («Лучинка»). В таких случаях кажется, будто письмо полностью завладевает автором.

То же свойство отражается в известной формуле Цветаевой:

> Поэт — издалека заводит речь,
> Поэта — далеко заводит речь [23, т. 2, с. 184].

В результате инверсии грамматического значения, в процитированных строках речь как бы поворачивается вспять, поэт из субъекта речи превращается в ее объект. Техническое слово *заводить* как нарастание скорости (см. стихотворения «Педали» и «От родимых сел, сел!..») в данном контексте следует, пожалуй, понимать так: письмо *разгоняет* мышление, доводит до предела концентрацию и скорость внутренних процессов, письмо заводит и проводит смыслы *сквозь* тело поэта на бумагу. Так мы подходим к центральному тезису: языковые знаки на бумаге становятся «продолжением тела» автора — в писательской практике и Розанова, и Цветаевой.

> Тайна писательства в кончиках пальцев, а тайна оратора — в его кончике языка.
>
> Два эти таланта, ораторства и писательства, никогда не совмещаются. В обоих случаях ум играет очень мало роли; это — справочная библиотека, контора, бюро и проч. Но не пафос и не талант, который исключительно телесен [18, т. 30, с. 161].

«Письмо телом» выступает способом предельной интимизации и индивидуализации письма [7], поскольку отражает и воплощает в тексте некоторые физиологические особенности авторского стиля. Кроме того, будучи средством сокращения дистанции между автором и читателем (поскольку такое письмо вводит читателя как бы в «соприкосновение» с телом автора как, например, в стихотворении «Заочность» Цветаевой), оно так же, как и

другие перечисленные прежде свойства, преодолевает границы общепринятых литературных конвенций.

В то же время нельзя не отметить, что телесность в текстах Цветаевой и Розанова может быть проблематизирована с гендерной точки зрения, поскольку отражает некоторые гендерные свойства письма. Эти свойства выступают предметом рефлексии в текстах обоих авторов. Главным образом и Цветаева, и Розанов демонстрируют отделение гендерных характеристик стиля от биологического пола автора и в той же степени иллюстрируют то, что Розанов называл «мерцанием пола»:

> Как есть электричество положительное и отрицательное, как в математике есть положительные и отрицательные величины, с «0» между ними, как есть движение вперед и назад и точка покоя, — так явление пола, в зачатии сплетенного из двух полов, из материнского, т. е. женского, и из отцовского, т. е. мужского, есть непременно в каждом организме и в каждый момент его жизни муже-женское, и от этого текущее, вибрирующее, лучащееся [18, т. 3, с. 330].

В мужчине и женщине, согласно мыслителю, всегда смешаны и разлиты черты обоих полов в различных пропорциях. Известно, что и в самом себе он обнаруживал недостаток мужественности и даже некоторые условно женственные черты: «Т. е. *кроме одежды* — неужели все *женское*?» [курсив Розанова. — *Д.Б.*] [18, т. 30, с. 13]. В «Опавших листьях» Розанов писал, что «невестится перед всем миром»: отсюда, признается он, происходит его «постоянное волнение» [18, т. 30, с. 118]. «Для Розанова, — пишут Я.Д. Чечнёв, Я.И. Аров, — это показатель “мерцания” пола, а значит, доказательство экстраполяции, развертывания Вечной Женственности в обоих полах — и мужском, и женском» [11]. Так и в творчестве Розанова, как и в его текучей гендерной субъектности[2], проявляются черты «автора-женщины», т. е. автора, пишущего условным «женским» стилем.

Первым, кто указал на «женственность» стиля Розанова, был Н.А. Бердяев в статье «О вечно бабьем в русской душе» (1914). В ней же впервые была поставлена проблема «телесности» слога Розанова, что —

2 См. об этом процитированную статью: [11].

в русле терминологии, предложенной Э. Сиксу[3], — связывается именно с «женским письмом»: «Писательство для него есть биологическое отправление его организма. И он никогда не сопротивляется никаким своим биологическим процессам, он их непосредственно заносит на бумагу, переводит на бумагу жизненный поток» [14, с. 41]. Бердяев отмечает «гениальную физиологию розановских писаний» [14, с. 41] не только по причине того, что Розанов постоянно обращается к изображению тела (порой в скандальном на то время формате), темам совокупления, половых отношений и пр., но потому что в самом языке Розанова ощущается телесность и *непосредственность* прикосновения к читателю:

> Люди должны ближе стать друг к другу. Не «от читателя к читателю», что слишком отвлеченно и далеко, а тереться плечом, соработать, видеться, общаться <...> Люди должны дотрагиваться друг до друга — вот моя мысль <...> И что я вышел «голым перед людьми» («У.», «Оп. Л.») — в звездах: я хочу, чтобы все трогали меня пальцами и я всех трогал пальцами: ибо тогда-то я закричу: «Был мертв — и жив», «Мы — умерли и воскресли» [18, т. 9, с. 156].

Обеспечить условия для воплощения такого «материального» письма можно было, по мысли Розанова, только при возвращении к допечатным формам литературы — рукописному тексту. Попытка имитации рукописности была предпринята в первой публикации «Уединенного», где на титуле издания 1912 г. значилась надпись — «*почти на праве рукописи*» [10, с. 115].

Рукописный текст, в отличие от печатного, является личным, интимным и существующим, как правило, в единственном экземпляре. Он собственно и есть текст «не для печати»: по выбору тематики, по степени обнажения авторского «я» и т. п. И эта «непечатность» текста становится синонимом авторского несоответствия общественным стандартам: «Какой я весь судорожный и — жалкий. Какой-то весь растрепанный»; «На мне и грязь хороша, т. ч. это — я»; «Душа моя какая-то путаница, из которой я не умею *вытащить ногу*...» [18, т. 30, с. 129, 134, 119] и т. д., — читаем мы

3 Ср.: «В самом деле, она физически материализует свою мысль; она выказывает ее своим телом» [9, с. 806]. Хотя данное определение и обладает некоторой долей условности, а также вводит «женское письмо» в определенные стилевые рамки, оно может послужить средством для гендерной концептуализации тех «физиологических» характеристик, которые характерны для текстов Розанова и Цветаевой.

в бесчисленных признаниях Розанова. Он пишет в «Опавших листьях», что «спустился еще на ступень вниз против своей обычной “печати” (халат, штаны) — и очутился “как в бане нагишом”» [18, т. 30, с. 133].

В таких признаниях Розанова преодолевается «отчужденность» печатного слова. Публикация тиражирует личное, единичное и прямое, т. е. незашифрованное и открытое, признание автора, унифицируя авторский почерк и саму личность автора. Тем самым рукописное высказывание, выпущенное в свет типографским способом, отчуждается от автора: «В противность этому смятению перед рукописью (*чтением* ее), к печатному я был совершенно равнодушен, что бы там ни было сказано, хорошо, дурно, позорно, смешно; сколько бы ни ругали, впечатление — “точно это *не меня вовсе, а другого ругают*”» [курсив Розанова. — *Д.Б.*] [18, т. 30, с. 133]. Можно утверждать также, что опубликованный текст отделяется от авторского тела, не отражая теперь индивидуальность авторского почерка: «Мое “я” только в рукописях, да “я” и всякого писателя» [18, т. 30, с. 9].

Возвращение к «рукописности» является продуманной стратегией Розанова в борьбе против книгопечатания и конвенциональной литературы, в которой присутствие авторской «руки» (тела) было редуцировано. Обвинение в избыточном «обнажении» Розанова в «Опавших листьях» с этой точки зрения не выдерживает критики, потому что оно (это обнажение) было частью стратегии — пусть «врожденной и неодолимой» [18, т. 30, с. 133] — по устранению всех препятствий, которые литература и печать возводит между письмом и телом, автором и читателем. Тексты Розанова восстанавливают эту непосредственную связь: «Мы совсем забываем, — пишет Розанов, — что она [литература. — *Д.Б.*] была *до* печати и в сущности вовсе не *для* опубликования. Литература родилась “про себя” (молча) и для себя; и уже потом стала печататься» [курсив Розанова. — *Д.Б.*] [18, т. 30, с. 32].

«Рукописность» текста проявляется в телесности языка и его графических проявлениях. Тексты Розанова, по наблюдению Э.Ф. Голлербаха, «нужно воспринимать непременно зрительно, со всеми сносками, примечаниями, скобками, кавычками и пр.» [4, с. 66–67]. А.Д. Синявский сопоставляет роль кавычек в текстах Розанова с фирменным цветаевским тире, которое не только служит средством ритмического выделения нужных слов (подобно «лесенке» В. Маяковского), но и может трактоваться как типографический знак, имеющий свою графическую функцию.

Так, цветаевское тире в некоторых случаях приобретает метатекстуальный смысл: оно делает предметом изображения само событие письма, позволяет посмотреть, как текст создается на глазах читателя. При помощи тире в текстах Цветаевой как бы отклоняются возможные «варианты». Неудачные слова «зачеркиваются» при помощи тире на пути к нужному слову, как в случае первой строки «Новогоднего»: «С Новым годом — светом — краем — кровом!» [23, т. 2, с. 132]. И. Бродский, комментируя эту строку, указывал, что «цветаевский знак равенства (или неравенства) — тире — разъединяет» и «отбрасывает каждое следующее слово от предыдущего вверх» [15, с. 149]. Так, Цветаева корректирует собственный текст, усиливая его рукописный характер: текст Цветаевой *пишется* на глазах читателя.

Язык Цветаевой в то же время глубоко физиологичен. Телесность письма роднит двух писателей, однако, в отличие от старшего современника, изображение тела в лирике Цветаевой имеет травматический характер. В целом ее письмо может быть охарактеризовано как травматическое и аутоагрессивное, направленное против собственного тела: сама же она в эссе «Искусство при свете совести» (1933) определяет поэзию как *само-суд* [23, т. 5, с. 355]. Так, например, в текстах Цветаевой неоднократно звучат призывы «ошпарить», «резать» тело («Скоро уж из ласточек — в колдуньи...»), встречаются образы «распоротого» живота («Поэма конца»), царапин и «рубцов» на руках и теле («Стол»), «железного шипа», ранящего «горло» «тысячей пил и сверл» («Леты подводный свет...»), окровавленных уст («Не чернокнижница! В белой книге...») и «осколков» во рту («Куст») и др.

Произведения Цветаевой, однако, не ограничиваются агрессивной телесной изобразительностью: в них язык и тело стремятся к отождествлению. Рассечение и фрагментация тела на смысловом и образном уровнях проявляется и на уровне самого языка. Так, морфемная целостность многих слов в лирике Цветаевой подвергается насильственному разъятию:

Рас-стояние: вёрсты, мили,
Нас рас—ставили, рас—садили [23, т. 2, с. 259].

Противоречивое отношение к своему телу было перенесено Цветаевой на физиологию языка как эквиваленту женского пола (подробнее

см.: [1]). Центральное отличие Цветаевой от Розанова заключается в том, что она истолковывала «проблему пола» прямо противоположным образом: «Пол, это то, что должно быть переборото, плоть, это то, что я отрясаю» [23, т. 6, с. 530]. Розанов прославляет, освящает пол — в первую очередь женский, постоянно подчеркивая, что творческая и бессмертная сущность жизни заключается в женской прокреативности: «Волновали и притягивали, скорее же очаровывали — груди и беременный живот. Я постоянно хотел видеть весь мир беременным» [18, т. 30, с. 138]. Цветаева, напротив, сознательно борется против всего телесного, как от ограничений, наносимых на творящий (бесполый и внегендерный) дух, в чем проявляется в общих чертах ее желание освободиться от пола: «Пол в жизни людей — катастрофа. Во мне он начался очень рано, не полом пришел — облаком. И вот, постепенно, на протяжении лет, облако рассеялось: пол распылился» [22, т. 1, с. 266].

Цветаева, однако, чувствовала, что «область пола — единственная, где она не четка» [22, т. 1, с. 79]. В этом отразилось сходство ее позиции с концепцией «мерцающего пола» в текстах Розанова. В лирике Цветаевой обнаруживаются ролевые эксперименты над различными гендерными амплуа [8, с. 440–469]: нередко лирическая героиня надевает маску «Царь-Девицы», послушного «ученика», «пражского рыцаря», «светлоголового мальчика»: «Как вы меня дразнили мальчиком / Как я вам нравилась такой» [23, т. 1, с. 221]. В то же время, как мы уже упоминали, и Розанову было свойственно похожее (обратное) гендерное перевоплощение: не только Бердяев, но и другие критики интерпретировали свойства розановского письма именно как женского, но только в более стереотипном смысле (как носителя постоянной изменчивости, так называемой «женской пассивности» и т. п.). Как кажется, в текстах Цветаевой и Розанова содержатся и мужские, и женские гендерные атрибуты письма, которые, однако, не могут уместиться в одномерные статические категории «женского» или «мужского».

Таким образом, гендерная изменчивость розановского письма не может быть ограничена той или иной ролью, но близка Цветаевой именно этой гендерной неопределенностью. И тот, и другой автор вложили в письмо собственное тело, проявили свое тело в письме и сделали его предметом новой, в чем-то автофикциональной, пограничной литературы.

Стоит добавить, что и Розанов, и Цветаева не стремились к непременному изданию своих произведений. Цветаева, считавшая себя сначала

только «причудницей пера» [23, т. 6, с. 228–229], затем — в Чехии и Франции, особенно после статьи «Поэт о критике» — была обречена на вынужденную изоляцию в современной печати. Розанов же прямо высказывался: «Ах, добрый читатель, я уже давно пишу “без читателя”, — просто потому, что нравится. Как “без читателя” и издаю…» [18, т. 30, с. 7]. Таким образом, оба автора не были, в сущности, озабочены тем, чтобы текст оказался предметом публичной критики, многие из текстов Цветаевой так и не вышли в печать, оставшись «рукописными»… Так, направляя свои стихи единственному адресату цикла «Провода» (Б.Л. Пастернаку), она называет их *неизданными вздохами* [23, т. 2, с. 180].

Определение стихов как *неизданных вздохов* показательно. Стихи понимаются Цветаевой как прямое, до последней степени искреннее послание, редуцированное до «вздоха»: «Технология намека, обиняков, недоговоренностей, умалчивания, — считал И. Бродский, — свойственна этому поэту в чрезвычайно малой степени» [15, с. 149]. Розанов также неоднократно называл свои записи «полумыслями», «вздохами» и «получувствами» в том же значении, что и Цветаева:

> …таким образом, — писал он, — явно во мне есть какое-то завершение литературы; литературности; ее существа, — как потребности отразить и выразить. Больше что же еще выражать? Паутины, **вздохи**, *последнее уловимое*. О, фантазировать, творить еще можно: но ведь суть литературы не в вымысле же, а в потребности *сказать сердце* [жирный шрифт наш, курсив принадлежит Розанову. — *Д.Б.*] [18, т. 30, с. 193].

Родственность писательских установок Розанова и Цветаевой, таким образом, заключается в стремлении обоих авторов преодолеть некоторые конвенциональные ограничения, которые были свойственны литературе первой трети XX в., что достигалось в чем-то различными, а в чем-то схожими путями. Можно сказать, что для обоих авторов письмо представлялось явлением частным, интимным, «посторонним литературе». Запись велась «для себя» (или исходила изначально из этого импульса) и потому нередко вызывала отторжение критики. «Частный характер» культивировался в произведениях Цветаевой и Розанова, становясь творческой установкой: через него актуализировалась рукописная сторона текста, который

становился как бы продолжением тела автора (его руки), получал «физиологическое» измерение, чем и добивался предельной интимности.

В целом тем, что «ценится» в литературном мире, оба писателя пренебрегли, но получили такое качество текста, в котором «разложилось тысячелетнее “я” литературы» [18, т. 30, с. 193] и открылись пути для новых пограничных и автофикциональных жанров, предтечей которых стали «Опавшие листья» и «Уединенное», продолжением — стихи Цветаевой, ее «Записные книжки» и проза, заслуживающая отдельного внимания. В связи с этим можно утверждать, что художественный подход Цветаевой сформировался «под знаком» Розанова, наследуя основные устремления и качества его «антилитературного» демарша: приватность, физиологию, прямоту высказывания как основу новой пограничной формы литературы.

Список литературы

Исследования

1 *Бережнов Д.А., Гаушус А.В.* Проблема «женского письма» в лирике М.И. Цветаевой: язык, тело, насилие // Новый филологический вестник, 2023. № 66. С. 135–150. DOI: 10.54770/20729316-2023-3-135

2 *Ванечкова Г.* Летопись бытия и быта Марины Цветаевой в Чехии (1922–1925). Прага; М.: Национальная б-ка Чешской республики — Славянская б-ка, Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. 320 с.

3 *Варламов А.Н.* Имя Розанова. М.: Молодая гвардия, 2022. 501 с.

4 *Голлербах Э.* В.В. Розанов. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-Press, 1976. 110 с.

5 *Данилова Т.А.* «Мои стихи —дневник...» (В.В. Розанов и М. Цветаева) // Культура и текст. 1999. № 5. С. 208–213.

6 *Дмитриев В.Е.* Проблема письма в европейской философии: дис. ... канд. философ. наук. М., 1999. 140 с.

7 *Жеребкина И.А.* Текстуальные стратегии в философии В.В. Розанова: «женское» как текст // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 54–64.

8 *Зусева-Озкан В.Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2021. 712 с.

9 *Сиксу Э.* Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Харьков; СПб.: ХЦГИ, Алетейя, 2001. Ч. II: Хрестоматия / под ред. Сергея Жеребкина. С. 799–822.

10 *Синявский А.Д.* «Опавшие листья» В.В. Розанова. Париж: Синтаксис, 1982. 336 с.

11 *Чечнёв Я.Д., Аров Я.И.* Конструирование фемининности в литературно-философском творчестве В.В. Розанова и Э.Ф. Голлербаха // Фемининность

и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 365–397. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-365-397

12 *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.

13 *Mirsky D.S.* Uncollected Writings on Russian Literature. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989. 406 p.

Источники

14 *Бердяев Н.А.* О «вечно бабьем» в русской душе // В.В. Розанов. Pro et Contra: Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. СПб.: РХГИ, 1995. Т. 1. С. 41–51.

15 *Бродский И.* Less than one: Selected essays // Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5. 376 с.

16 *Гершензон М.О.* «Пусть меня судят по моим писаниям...». Из переписки 1904–1925 годов / сост. Л.Л. Тумаринсон. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 560 с.

17 *Розанов В.В.* Письма В.В. Розанова к Э. Голлербаху. Берлин: Изд-во Е.А. Гутнова, 1922. 127 с.

18 *Розанов В.В.* Собр. соч.: в 30 т. / под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1994–2010.

19 *Толстой Л.Н.* Письма 1863–1872 // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 61. 421 с.

20 *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. 744 с.

21 *Цветаева А.И.* В.В. Розанов // В.В. Розанов. Pro et Contra: Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. СПб.: РХГИ, 1995. Т. 2. С. 222–227.

22 *Цветаева М.И.* Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. 637, [1] с.

23 *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1993–1995.

References

1 Berezhnov, D.A., and A.V. Gaushus. “Problema ‘zhenskogo pis’ma’ v lirike M.I. Tsvetaevoi: iazyk, telo, nasilie” [“The Problem of ‘Women’s Writing’ in M.I Tsvetaeva’s Lyrics: Language, Body, Violence”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 66, 2023, pp. 135–150. DOI: 10.54770/20729316-2023-3-135 (In Russ.)

2 Vanechkova, G. *Letopis’ bytiia i byta Mariny Tsvetaevoi v Chekhii (1922–1925)* [*Chronicle of Being and Everyday Life: Marina Tsvetaeva in the Czech Republic. 1922–*

1925]. Praga, Moscow, Natsional'naia biblioteka Cheshskoi respubliki — Slavianskaia biblioteka Publ., Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi Publ., 2006. 320 p. (In Russ.)

3 Varlamov, A.N. *Imia Rozanova* [*Name of Rozanov*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2022. 501 p. (In Russ.)

4 Gollerbakh, E. *V.V. Rozanov. Zhizn' i tvorchestvo* [*V.V. Rozanov. Life and Art*]. Paris, YMCA-Press Publ., 1976. 110 p. (In Russ.)

5 Danilova, T.A. "'Moi stikhi — dnevnik...' (V.V. Rozanov i M. Tsvetaeva)" ["'My Verses Are My Diary...' (V.V. Rozanov and M. Tsvetayeva)"]. *Kul'tura i tekst*, no. 5, 1999, pp. 208–213. (In Russ.)

6 Dmitriev, V.E. *Problema pis'ma v evropeiskoi filosofii* [*The Problem of Writing in European philosophy: PhD Dissertation*]. Moscow, 1999. 140 p. (In Russ.)

7 Zherebkina, I.A. "Tekstual'nye strategii v filosofii V.V. Rozanova: 'zhenskoe' kak tekst" ["Textual Strategies in Philosophy of V.V. Rozanov. The Feminine as Text"]. *Serebrianyi vek russkoi literatury. Problemy, dokumenty* [*Silver Age of Russian Literature. Problems, Papers*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1996, pp. 54–64. (In Russ.)

8 Zuseva-Ozkan, V.B. *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, siuzhety* [*The Female Warrior in Russian Modernist Literature: Image, Motifs, Plots*], ed. by A.L. Toporkov. Moscow, Indrik Publ., 2021. 712 p. (In Russ.)

9 Siksu, E. "Khokhot Meduzy" ["The Laugh of the Medusa"]. *Vvedenie v gendernye issledovaniia* [*An Introduction to Gender Studies*], Zherebkin, Sergei, editor, vol. 2: Khrestomatiia [Anthology]. Kharkiv, St. Petersburg, Kharkiv Centre for Gender Studies Publ., Aleteiia Publ., 2001, pp. 799–822. (In Russ.)

10 Siniavskii, A.D. *"Opavshie list'ia" V.V. Rozanova* [*"Fallen Leaves" by V.V. Rozanov*]. Paris, Sintaksis Publ., 1982. 336 p. (In Russ.)

11 Chechnev, Ia.D., and Ia.I. Arov. "Konstruirovanie femininnosti v literaturno-filosofskom tvorchestve V.V. Rozanova i E.F. Gollerbakha" ["The Construction of Femininity in the Literary and Philosophical Works of V.V. Rozanov and E.F. Gollerbach"]. *Femininnost' i maskulinnost' v kul'ture moderna: Rossiia i zarubezh'e* [*Femininity and Masculinity in the Modernist Culture: Russia and Abroad*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 365–397. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-365-397 (In Russ.)

12 Shevelenko, I. *Literaturnyi put' Tsvetaevoi: ideologiia — poetika — identichnost' avtora v kontekste epokhi* [*Tsvetaeva's Literary Path: Ideology, Poetics, and Identity of the Author in the Context of the Epoch*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 464 p. (In Russ.)

13 Mirsky, Dmitrij S. *Uncollected Writings on Russian Literature*. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1989. 406 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/IYCEYX
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)7

ИСТОРИЯ, ПАМЯТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ МОНГОЛИИ В РОМАНЕ А. ВЕРЕТНОВОЙ «БЕЛАЯ МОНГОЛКА»

© 2025 г. А.В. Исаков
Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук, Улан-Удэ, Россия
Дата поступления статьи: 29 января 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-238-257

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23-18-00478, https://rscf.ru/project/23-18-00478/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье рассматривается роман А. Веретновой «Белая монголка», посвященный истории русской диаспоры в Монголии, одной из представительниц которой является сама автор. Исследуется специфика конструирования ею истории и идентичности русских Монголии на основе различных дискурсов — как уже прежде бытовавших внутри и вокруг данной группы, так и впервые привнесенных в эту тему. Установлено, что роман неразрывно связан с процессами конструирования коллективной памяти и идентичности русских Монголии, которые начались во второй половине XX в. В нем нашли отражение внутренние и внешние дискурсы о диаспоре, а также культурная травма, ставшая частью идентичности современных русских Монголии. Вместе с тем автор привнесла новое видение исторической судьбы диаспоры, используя специфические литературные дискурсы. Важное место в романе занял дискурс исключительной судьбы русских Монголии, который соседствует с дискурсом отвержения и компенсирует его, символически «излечивая» коллективную травму. Негативному опыту прошлого противопоставляется идея исключительного патриотизма, связи с предками, уникального сибирского происхождения и особого предназначения людей фронтира, к которым в романе относятся русские старожилы Монголии.

Ключевые слова: русские Монголии, литература русского зарубежья, историческая память, идентичность диаспоры, культурная травма.

Информация об авторе: Александр Викторович Исаков — младший научный сотрудник, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук, ул. Сахьяновой, д. 6, 670047 г. Улан-Удэ, Россия. https://orcid.org/0000-0003-3416-9683

E-mail: alexandr_isakov98@vk.com

Для цитирования: *Исаков А.В.* История, память и идентичность русских старожилов Монголии в романе А. Веретновой «Белая монголка» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 238–257. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-238-257

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

HISTORY, MEMORY AND IDENTITY OF RUSSIAN OLD-TIMERS OF MONGOLIA IN A. VERETNOVA'S NOVEL *WHITE MONGOLIAN WOMAN*

© 2025. Aleksandr V. Isakov
Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Brunch of the Russian Academy of Sciences, Ulan-Ude, Russia
Received: January 29, 2025
Approved after reviewing: March 25, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS and supported by the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00478 (https://rscf.ru/en/project/23-18-00478/).

Abstract: The article examines A. Veretnova's novel *White Mongolian Woman*, dedicated to the history of the Russian diaspora in Mongolia, of which the author herself is one. The article examines the specifics of her construction of the history and identity of Russians in Mongolia based on various discourses — both those that had previously existed within and around the diaspora and those brought to this topic for the first time. It has been established that the novel is inextricably linked with the processes of constructing the collective memory and identity of the Russian diaspora in Mongolia, which began in the second half of the twentieth century. It reflects internal and external discourses about the diaspora, as well as the cultural trauma that has become part of the identity of modern Russians in Mongolia. At the same time, the author brought a new vision of the historical fate of the diaspora, using specific literary discourses. The novel emphasizes the discourse of the exceptional fate of the Russians of Mongolia, which coexists with the discourse of rejection and compensates for it, symbolically "healing" the collective trauma. The negative experience of the past is contrasted with the idea of exceptional patriotism, connection with ancestors, unique Siberian origin, and special purpose of the people of the frontier, which in the novel includes the Russian old-timers of Mongolia.

Keywords: Russians of Mongolia, literature of the Russian diaspora, historical memory, diaspora identity, cultural trauma.

Information about the author: Aleksandr V. Isakov, Junior Researcher, Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Brunch of the Russian Academy of Sciences, Sakhyanovoy St., 6, 670047 Ulan-Ude, Russia. https://orcid.org/0000-0003-3416-9683

E-mail: alexandr_isakov98@vk.com

For citation: Isakov, A.V. "History, Memory and Identity of Russian Old-Timers of Mongolia in A. Veretnova's Novel *White Mongolian Woman*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 238–257. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-238-257

Введение

Русская диаспора в Монголии до недавнего времени оставалась вне поля внимания отечественных исследователей. Эта тема появилась на страницах научных изданий лишь полтора десятилетия назад. В первую очередь следует назвать культурно-антропологические исследования, посвященные идентичности и устной истории русских Монголии [4; 5, с. 170–195; 6; 11; 12; 13]. Внимание ученых привлекли также процессы конструирования коллективного образа русских Монголии в советский и постсоветский периоды, имеющие политическую подоплеку [3; 9; 10].

В этой статье мы обратимся к литературе русских Монголии, которая прежде не становилась предметом специального рассмотрения. Нужно сказать, что, в отличие от русской эмиграции в западных странах и Китае, русская диаспора в Монголии не обладает собственной литературной традицией. Первые опыты литературного творчества русских Монголии, которые нам известны, относятся уже к началу XXI в. Тем не менее, в силу уникальной исторической судьбы, которая отличает монгольскую ветвь русского зарубежья, их литература представляет определенный интерес для исследователей — в первую очередь как пространство репрезентации и конструирования коллективной идентичности и исторической памяти. В данной работе мы рассмотрим наиболее крупное произведение, созданное представительницей диаспоры, — роман Анжелики Веретновой «Белая монголка» (2019).

Цель нашего исследования — установить специфику конструирования истории и идентичности русских старожилов Монголии в романе А. Веретновой «Белая монголка» в контексте их устной истории и публичных дискурсов о диаспоре.

Исследование опирается на ряд теоретических концепций, связанных с проблемами культурной памяти, идентичности и их отражения в литературе. Это теория коллективной памяти, разработанная в трудах М. Хальбвакса [15; 16] и А. Ассман [2], конструктивистская концепция культурной травмы Дж. Александера [1, с. 255–309; 18], концепция автобиографии как инструмента конструирования индивидуальных и коллективных идентичностей [21; 22; 23]. Непосредственной основой исследования текста стала теория и методика дискурс-анализа, представленная в работах Э. Лаклау и Ш. Муфф [20], Н. Фэркло [19], М.В. Йоргенсен и Л.Дж. Филлипс [7].

В качестве материала исследования, помимо самого романа А. Веретновой, привлекаются опубликованные тексты других представителей диаспоры и записи интервью с ними, представленные в научных публикациях. Кроме того, мы опираемся на материал, собранный в ходе полевых исследований 2023–2024 гг. коллективом проекта «Русские Монголии. Комплексное исследование культуры в иноэтническом окружении (фольклор, обрядовые традиции, язык)», в состав которого входит и автор настоящей статьи.

Особенности формирования идентичности и коллективной памяти русских старожилов Монголии

Русская диаспора в Монголии сформировалась в результате нескольких волн переселения из приграничных районов России. Самые ранние русские переселенцы появились в Монголии еще до революции. Следующие волны миграции приходятся на годы Гражданской войны и коллективизации. Специфика геополитического положения Монголии предопределила своеобразный правовой статус и историческую судьбу русских переселенцев и их потомков в советский период. Поскольку Монголия находилась в тесных связях с Советским Союзом и во многом была подконтрольна советской внешней политике, русские в Монголии тоже оставались в поле внимания своего государства. Они были советскими гражданами, обучались в русскоязычных школах, открытых при поддержке СССР, призывались на фронт Великой Отечественной войны. Вместе с тем нельзя сказать, что русская диаспора надолго осталась изолированной от монгольского общества. Родившиеся в Монголии русские быстро осваивали местный язык, поступали в учебные заведения, становились работниками не только советских, но

и монгольских организаций и нередко достигали профессионального успеха и достаточно высокого социального статуса. Советский Союз порою использовал русскую диаспору и как ресурс для реализации своих проектов в Монголии — например, когда при строительстве железной дороги, ставшей совместным советско-монгольским предприятием, жителей русских деревень массово переселили в те пункты, где должны были появиться железнодорожные станции, чтобы русские стали их основным обслуживающим персоналом [14, с. 7–11].

В какой же момент у русских старожилов Монголии, изначально поселившихся в соседней стране при разных обстоятельствах, появляется особая идентичность, чувство общей судьбы? Если рассматривать идентичность как дискурсивный феномен, то моментом возникновения идентичности следует считать ее артикуляцию в рамках определенного дискурса. Заметим, что «этого не происходит до тех пор, пока кто-нибудь не начнет говорить о группе, или от имени группы, или не сообщит, что группа конституирована» [7, с. 88]. Для русских старожилов Монголии такой момент коллективной репрезентации наступает в послевоенные годы. В это время можно выделить два фактора, которые способствуют формированию коллективной идентичности и образа русских Монголии. Первое — это создание в 1954 г. Общества советских граждан, постоянно проживающих в Монголии [14, с. 13]. Эта организация, подконтрольная советскому посольству, сформировала официальный дискурс о русской диаспоре и впервые представила ее в качестве юридически признанного субъекта. Второе, не менее судьбоносное для идентичности и коллективной памяти событие — распространение среди советских специалистов, приезжающих в Монголию на временную работу, слухов о «местнорусских» — потомках беглых белогвардейцев-семёновцев. В фольклоре советских специалистов складывается экзотизированный образ русских старожилов Монголии — наследников легендарных «белых» (их, как известно, в советской культуре было принято демонизировать), которые якобы укрылись от возмездия и живут, до сих пор храня у себя оружие времен Гражданской войны [9; 10]. Этот дискурс не был ограничен исключительно слухами внутри сообщества «специалистов» — он имел социальные последствия, неблагоприятные для русских старожилов. По их рассказам, приезжие из СССР предвзято относились к «местнорусским»: не допускали их в учреждения для «специали-

стов», занижали оценки детям в школе и т. д. В результате, по заключению А.В. Михалёва, русские старожилы Монголии превратились в субальтернов — группу, занимающую подчиненное положение в политической системе и лишенную собственного голоса, чтобы оспорить внешние стереотипы о себе [9]. Как показывает исследование современной коллективной памяти и идентичности русских Монголии, столкновение с экзотизирующим и дискриминирующим дискурсом о «местнорусских» стало для них культурной травмой, т. е. событием, которое «оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании, навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность» [1, с. 255].

Коллективная травма, связанная с клеветой и дискриминацией советского времени, заметно повлияла на современный дискурс диаспоры о собственном прошлом. В автобиографических нарративах многих русских Монголии устойчиво повторяются эпизоды унижения со стороны советских специалистов [3, с. 878]. Общим местом семейных историй стало оспаривание тезиса о «семёновцах» — предателях Родины: рассказчики стараются деполитизировать факт миграции вплоть до того, что их предки даже не собирались переселяться в другое государство — просто граница не была обозначена и никем не охранялась [3, с. 877]. Эта культурная травма проявляется не только на уровне автобиографий и семейных историй, но и когда речь идет о судьбе диаспоры в целом. В постсоветский период созданная при посольстве организация переродилась в Общество российских граждан, активисты которого поставили своей целью бороться за права русских старожилов, добиваться их признания со стороны исторической родины. В своих публичных выступлениях они позиционируют русских Монголии как оклеветанное, несправедливо обделенное вниманием государства сообщество, последовательно оспаривают мнение о недостаточном патриотизме русских старожилов [3, с. 876–879]. Это становится аргументом и при предъявлении различных политических, экономических требований к государству. Например, один из лидеров диаспоры В. Дунаев в открытом письме к российскому послу, требуя решить жилищную проблему, обеспечить доступ к российскому образованию и равные права с монгольскими гражданами, делает особенный акцент на том, что русские в Монголии «смогли сохранить преданность гражданству России, сохранили русскую культуру» [25]. В целом в среде русских старожилов Монголии конструируется «образ

своей диаспоры как сообщества, которое вынужденно, в силу непреодолимых обстоятельств оказалось оторвано от своей родины — России, но все время сохраняло ей верность даже вопреки отвержению и дискриминации» [3, с. 879–880].

Впрочем, наряду с определенной консолидацией и политической мобилизацией на основе общих проблем и коллективного опыта в последние десятилетия происходят и противоположные процессы — ассимиляция русских в монгольской среде в результате межнациональных браков, уменьшение диаспоры из-за обратной миграции в Россию или переезда в третьи страны. Однако и после переезда из Монголии многие потомки русских старожилов продолжают ощущать себя причастными к диаспоре. Так, в Сибири они называют себя «монголёрами» и продолжают поддерживать связь друг с другом [14, с. 12–13]. Русские Монголии, поселившиеся в других странах, тоже порою продолжают рефлексировать по поводу истории и идентичности своего сообщества, примером чему служит А. Веретнова, переехавшая из Монголии в Германию и спустя некоторое время написавшая свой роман.

Появление этого произведения — первого крупного художественного сочинения, целиком посвященного исторической судьбе русских Монголии, — можно рассматривать как очередной этап в формировании коллективной памяти и идентичности диаспоры. В предшествующий период их представления о своем сообществе формировались главным образом в поле социальной памяти, которая, согласно теории А. Ассман, основывается на непосредственной коммуникации и ограничена обычно временем жизни трех поколений. Литературный текст является уже фактом культурной памяти — более устойчивой, чем социальная, поскольку она выражена в объективированной форме произведений культуры [2, с. 29–34]. Конечно, пока трудно судить, насколько роман «Белая монголка» способен повлиять на коллективную память и идентичность русских Монголии в долговременной перспективе. Однако сам факт его создания уже можно рассматривать как неординарное событие в культурной жизни диаспоры, достойное специального рассмотрения.

Роман А. Веретновой «Белая монголка»: жанр, структура, сюжет

В своем романе А. Веретнова изображает историю русской диаспоры в Монголии через историю своей семьи и собственную биографию. Роман состоит из двух частей, которые имеют различную жанровую природу. Первая часть изображает жизнь предков главной героини в Забайкалье и их переселение в Монголию. Эта часть романа по содержанию и стилю тяготеет к исторической беллетристике. Вторая часть, посвященная истории русских Монголии во второй половине XX в., основывается на личном жизненном опыте автора, ее воспоминаниях и переживаниях. В отличие от первой части, где повествование ведется от лица отстраненного, внедиегетического нарратора, здесь рассказ ведется от лица главной героини. В силу этого вторая часть гораздо более документальна и психологична, тяготеет к мемуарному жанру. Общее творческое решение романа, заключающееся в сочетании документальных и автобиографических фактов с элементами беллетризации и вымысла, позволяет рассматривать его как текст autofiction, представляющий художественное переосмысление собственной жизни и семейной истории.

Первая часть начинается с экскурса в жизнь дальних предков героини. Родион и Клавдия — русские переселенцы, приехавшие в Сибирь в поисках лучшей жизни. Однажды Родиона убивают в драке, и Клавдия, тяжело переживая удар судьбы, все больше забрасывает своих детей. Их усыновляет соседняя семья. Ульяна — дочь Клавдии — вырастает и сама становится приемной матерью для бурятского мальчика из рода хамниганов (ассимилированных бурятами эвенков), которому дают имя Богдан. В годы Гражданской войны Богдан вступает в армию барона Унгерна. Когда в Забайкалье начинается «красный террор», Богдан с матерью решают переселиться в Монголию. Так же делают и некоторые другие русские семьи. Здесь Богдан женится на девушке Есении, тоже бежавшей из Забайкалья. Они обустраиваются на новом месте, у них рождается дочь Шурочка. Чтобы избежать преследования со стороны советской власти за сотрудничество с Унгерном, Богдан меняет имя и становится для всех окружающих китайцем Ван Чаном. Однако в конце концов он все же попадает под каток репрессий, и его расстреливают. На этом заканчивается первая часть романа. Как становится ясно из второй части, Богдан и Есения — это прадедушка и прабабушка главной героини, а их дочь Александра — ее бабушка.

Вторая часть романа имеет рамочную композицию. Она начинается в наши дни, когда главная героиня (ее зовут Арина, хотя подразумевается, что это сама автор романа), будучи за границей, обсуждает со знакомым свое происхождение и задумывается о прошлом русских Монголии. Далее действие переносится во вторую половину XX в., во времена ее детства и юности, прошедших в Улан-Баторе. Рассказчица погружает читателя в повседневную жизнь русских Монголии, которые оказались «чужими для своих»: верные своему государству и русской культуре, они не признаются своими среди советских специалистов и вынуждены жить на границе между русским и монгольским мирами, не принадлежа ни к одному из них. Уже в школе героиня сталкивается с этой проблемой, когда детей русских специалистов записывают в комсомол, монголов — в монгольский ревсомол, а детей «местнорусских» не берут никуда. Чувство отверженности, подкрепленное сложными отношениями с матерью, порождает у героини желание выбраться куда-то наружу из этого места, найти мужчину-иностранца, с которым можно будет уехать за границу. Еще будучи старшеклассницей, она знакомится с каким-то европейцем, беременеет от него и делает аборт. В дальнейшем Арина постоянно ищет связей с зарубежными мужчинами, в том числе за деньги, чтобы найти заработок в трудные времена, наступившие в Монголии после краха социалистического лагеря. В конце концов она все же находит своего мужчину — обеспеченного немца, с которым уезжает в Германию и остается там жить. Здесь действие возвращается к настоящему времени.

В конце второй части героиню начинают преследовать видения, которые помогают ей узнать о прошлом своей семьи. Загадочные знаки приводят ее в Бурятию, где она понимает, что именно отсюда происходят ее предки — русские сибиряки и буряты-хамниганы. Образ волчицы, являвшийся ей в видениях, — это мифическая покровительница хамниганского рода, из которого происходил ее прадед. Так история замыкается, и личная судьба Арины обретает связи с судьбами ее предков. Это осознание помогает ей преодолеть чувство потерянности и отчуждения, которое преследовало ее на протяжении жизни. Как говорит автор романа в послесловии, описанные в первой части события действительно явились ей как некое чудесное прозрение, которое помогло ей понять историю своей семьи и собственное происхождение.

Далее мы подробнее остановимся на том, как в романе конструируется образ русских старожилов Монголии и какую роль в этом играют различные дискурсы — как уже прежде бытовавшие внутри и вокруг диаспоры, так и привнесенные в эту тему создательницей романа.

Дискурсивное пространство первой части романа и авторский взгляд на происхождение диаспоры

В основе сюжета первой части романа лежит типичная семейная история русских старожилов Монголии, какие сегодня можно услышать от многих из них. Сюжет о переселении во времена политической нестабильности в поисках более спокойной жизни традиционно объясняет миграцию предков в устных нарративах современных русских Монголии. Однако наряду с дискурсом семейного предания в этой части романа заметное место принадлежит и другим дискурсам, очевидно имеющим литературное происхождение. Соединение этих разных дискурсов порождает новый взгляд на происхождение русской диаспоры в Монголии, отличный от их устной истории.

Художественная реконструкция жизни предков Арины в дореволюционной Сибири в основном происходит в рамках дискурса о Сибири как об экзотическом, фронтирном пространстве, которое одновременно служит местом испытания переселенцев и сулит награду самым стойким из них. Этот дискурс зарождается в русской литературе уже в ранний период русского освоения Сибири и продолжает развиваться все последующее время [17]. Уже в первой главе романа повествователь обозначает именно такой образ Сибири: «Гостеприимной хозяйкой была Сибирь к тем, кого суровость ее не спугнула, кто сердце ее большое разглядел, дух ее понял» [24, с. 16]. Фронтирный дискурс о Сибири ярко проявляется также в описаниях «инородческого» быта, когда автор вводит в текст экзотичные для русского читателя картины жизни бурят и эвенков, пересказывает их мифы, описывает шаманские обряды. Эта таинственная, одновременно опасная и притягательная Сибирь становится в романе пространством, в котором происходит зарождение русской диаспоры в Монголии.

Нельзя не заметить, что возникновение диаспоры в романе связывается с политическим противостоянием Гражданской войны: автор акцентирует внимание на том, что русские сибиряки, переселявшиеся в Монголию,

были патриотами дореволюционной России и не приняли новую власть, свергнувшую царя. Мать Богдана во время переезда в Монголию произносит монолог, в котором обозначает большевиков как коллективного врага, вынудившего их покинуть родные места: «А они против кого? Против России! Они царя убили, я слышала! Всю семью! Кто смуту в Сибирь принес? Они! И кто против них? Казаки!» [24, с. 77]. Эта трактовка расходится с устными нарративами современных русских Монголии, которые предпочитают деполитизировать историю миграции своих предков и чаще всего отказываются признавать какую-либо связь с белым движением, каковую приписывали русским старожилам в советское время.

А. Веретнова, наоборот, делает акцент на связи своих предков с противниками советской власти и преподносит это не как постыдный факт, а как повод для гордости. Дело в том, что она рассматривает события Гражданской войны не с точки зрения советского дискурса, в рамках которого и зародились стигматизирующие слухи о монгольских «семёновцах», а с точки зрения современного российского дискурса о белой эмиграции, где культивируется идеализированный образ эмигрантов как истинных патриотов и защитников русской культуры [8, с. 207]. Отметим, что автор романа ясно обозначает свой взгляд на Гражданскую войну как национальную трагедию, как и причастность к «белому» дискурсу: роману предпослан эпиграф «Посвящается всем жертвам Гражданской войны в России 1917–1920 годов» [24, с. 3], а завершает первую часть цитата из элегического стихотворения поэта-белоэмигранта Ивана Савина [24, с. 129].

В такой интерпретации история русских Монголии оказывается вписана в большой нарратив о русском зарубежье, и предки русских старожилов встают в один ряд с романтизированными героями белого движения. Примечательно, что современные активисты русской общины в Монголии иногда отмечают разрыв между идентичностью западной ветви русской эмиграции и их собственным самосознанием, связанный с тем, что первые позиционируют себя в качестве преемников дореволюционной элиты, а вторые — как потомки крестьян, мигрировавших вовсе не по политическим соображениям, а в поисках спокойной жизни и пропитания [3, с. 877–888]. Взгляд на историю диаспоры, представленный в романе А. Веретновой, позволяет преодолеть эту оторванность русских Монголии от основной части русского зарубежья, возникновение которого традиционно связывается

именно с миграцией патриотов «старой России». И даже обычно отвергаемая русскими Монголии «белогвардейская» версия их происхождения здесь наполняется совсем иным, положительным значением.

Изображая миграцию в Монголию как осознанный выбор своих предков, А. Веретнова также отказывается от традиционного для устной истории утверждения об отсутствии в период переселения российско-монгольской границы. Момент пересечения границы специально выделен в ее повествовании: герои ясно осознают, что они покинули Россию [24, с. 73].

Еще один момент явной полемики с дискурсом устной семейной истории связан с образом прадедушки главной героини. Бабушка Арины говорила, что он китаец, но в первой части романа рассказывается, что на самом деле он был казаком-бурятом, который вынужденно сменил имя и национальность. В одном из примечаний ко второй части романа А. Веретнова пишет, что истории о прадедушках-китайцах — «всего лишь рассказы прабабушек, в них верят все безоговорочно и на них строятся истории семей» [24, с. 155]. В устных семейных историях русских Монголии действительно часто встречается сюжет о женитьбе русской бабушки на китайце [3, с. 877]. Почему же автор романа стремится опровергнуть это «общее место» коллективной памяти? Можно предположить, что замена чужестранца-китайца на соотечественника-бурята (к тому же воспитанного в приемной русской семье) делает происхождение главной героини (и всей диаспоры в ее лице) «более русским». Такая прагматика данного мотива вполне вероятна, поскольку в современных дискуссиях об истории и идентичности русских старожилов действительно встречаются утверждения об их «азиатской крови» и изменившемся в связи с этим менталитете. Этот тезис прозвучал в рамках заочной полемики на страницах русскоязычного монгольского журнала «Ургинские ведомости» между бывшим настоятелем улан-баторского православного храма А. Трубачом и представителем старожильческого сообщества Л.М. Матвеевым [14, с. 15–16]. В то время как первый утверждает, что современные русские Монголии — потомки смешанных браков, второй, хоть и не отрицает браки русских женщин с китайцами, говорит о них как о явлении не столь частом: «...у нас в двух деревнях было две таких семьи» [26, с. 5]. А. Веретнова же и вовсе предлагает видеть в истории о дедушке-китайце вероятную ошибку памяти или целенаправленную мистификацию, тем самым дополнительно «русифицируя» генеалогию русских старожилов Монголии.

Дискурсы отвержения и исключительности в контексте коллективной травмы

Перейдем к анализу второй части романа. В ее основе лежит дискурс отвергнутой диаспоры, общий для устной истории и письменных текстов русских старожилов Монголии. Ряд эпизодов романа перекликается с типичными сюжетами устных рассказов о жизни русских Монголии в позднесоветский период. Таков, например, уже упомянутый эпизод о советской школе, в которой училась Арина: «Будущих ревсомольцев и комсомольцев классный руководитель попросила встать и, разделив на группы, увела на собрание, даже не взглянув в мою сторону. Моего имени ни в одном из списков не было» [24, с. 142]. В другом эпизоде Арина и ее подруга встречают на улице советских парней-военных. Узнав, что они «семёновки», те спрашивают: «А правда, что у вас в туалетах тайники, полные золота, и старинные винтовки?» [24, с. 169]. О подобных высказываниях приезжих из СССР сегодня нередко вспоминают русские старожилы Монголии [13, с. 108]. Все эти сюжеты — проявление коллективной памяти о дискриминации и клевете, с которыми столкнулись представители диаспоры.

Отражены в романе и попытки русских старожилов улучшить свое положение после распада СССР. Мать Арины становится активисткой, организует акции протеста у российских учреждений, добивается приезда священника, установки памятника на русском кладбище и поездки детей в Россию. Вместе с тем большая часть задач остается нерешенной, и другие представители диаспоры не спешат ее поддерживать [24, с. 201–202]. Поиск признания со стороны современной российской власти — «больная тема» для активистов русского сообщества в Монголии, которую они воспринимают в контексте своей коллективной травмы [3, с. 879].

Резюмируя судьбу своих соотечественников в Монголии, А. Веретнова высказывается в том же духе, что и упомянутый выше В. Дунаев в письме к российскому послу, создавая образ отвергнутой, но преданной своей Родине диаспоры: «...нас неуклонно и незаметно заставляли себя стыдиться: ярлыками, ущемлением прав, игнорированием нашего существования, запретом близких контактов с нами — вплоть до самой страшной кары: высылки за двадцать четыре часа из страны; для военных — лишения звания. А мы — уже несколько поколений, рожденных в Монголии, — упорно говорили и думали на русском; вставали в очередь за советскими паспорта-

ми; пекли куличи на Пасху; варили борщи, окрошку; пили квас из чайного гриба; пели на празднованиях русские народные песни; хоронили родных на русском кладбище по русским обычаям; и учили русскому языку, русской культуре своих детей» [24, с. 167].

Примечательно, что дискурс отвержения проявляется в романе не только в связи с коллективной судьбой русских Монголии, но и в повествовании о личной судьбе главной героини. Она сама постоянно испытывает отвержение со стороны тех, к кому тянется, — матери и симпатичных ей мужчин. Заглавие второй части романа «Лишняя у судьбы» можно отнести и к автобиографии героини, и к истории диаспоры: они в этой части романа сливаются в общий нарратив, ведущими мотивами которого становятся отвержение и поиск заветного признания.

Но нужно заметить, что наряду с дискурсом отвержения во второй части романа присутствует и другой дискурс, в рамках которого конструируется образ диаспоры и главной героини. Это дискурс исключительности, по-своему компенсирующий опыт отвержения. С самого начала второй части наряду с деталями, характеризующими русских старожилов Монголии как отвергнутую диаспору, в тексте появляются характеристики, подчеркивающие ее уникальные черты и достоинства. Такой уникальной чертой А. Веретнова представляет пограничное положение русских Монголии, их причастность и к русскому, и к монгольскому мирам: «...как перекати-поле мы — местные, без препятствий вращались между иностранными, советскими и монгольскими мирами, с прекрасным знанием монгольского и русского языков (а некоторые даже и китайского), являясь тоненькой ниточкой, связывающей их» [24, с. 141]. Это позволяет ей даже сказать, что «с одной стороны, быть местной было здорово» [24, с. 167]. Отметим, что и само название романа — «Белая монголка» — выражает идею двойственной самоидентификации главной героини. Исключительным явлением предстает в романе и патриотизм русских Монголии, их стойкая преданность Родине, несмотря ни на что.

Дискурс исключительности контрапунктом проходит через текст второй части и к концу романа выходит на первый план. Здесь проявляются уникальные способности Арины: к ней являются духи-покровители, она видит жизнь далеких предков. Вновь на страницах романа возникает экзотический образ Сибири, в которой на пересечении народов и куль-

тур рождаются уникальные люди, к числу которых принадлежит и Арина. Мистическое воссоединение с предками помогает героине наконец преодолеть чувство потерянности и отчужденности, ее история получает завершение. Здесь же символически завершается и нарратив о нелегкой судьбе русских Монголии, в которой проявляется некий смысл и целенаправленность — будучи людьми фронтира, они должны были хранить верность Родине в далеком чужом краю, как это делали когда-то их предки в Сибири. Таким образом дискурс исключительной судьбы русской диаспоры в Монголии дополняет дискурс отвержения и позволяет в рамках художественного текста «излечить» коллективную травму, представив негативный опыт прошлого как необходимое испытание, уготованное судьбой.

Заключение

Можно заключить, что роман А. Веретновой «Белая монголка» неразрывно связан с процессами конструирования коллективной памяти и идентичности русской диаспоры в Монголии, которые начались во второй половине XX в. В романе нашли отражение внутренние и внешние дискурсы о данной группе, а также культурная травма, ставшая частью идентичности современных русских Монголии.

В основе образа русских старожилов Монголии в романе лежит их собственный дискурс о диаспоре, незаслуженно подвергнутой дискриминации и прошедшей испытание на верность Родине. Текст романа во многом перекликается с устными рассказами современных русских Монголии и публичными выступлениями активистов старожильческого сообщества.

Вместе с тем автор привнесла новое видение исторической судьбы диаспоры, используя дискурсы, заимствованные из более широкого литературного и культурного контекста. Это фронтирный дискурс о Сибири и дискурс белой эмиграции, в рамках которых история русских Монголии оказывается вписана в общерусскую историю и в особенности в популярный нарратив о русском зарубежье.

Некоторые «общие места» устной истории русских старожилов в романе оказываются оспорены: так, А. Веретнова политизирует историю миграции; подвергает сомнению коллективную память о массовых браках русских женщин с китайцами.

Важное место в романе также занимает дискурс исключительной судьбы русских Монголии, который соседствует с дискурсом отвержения и компенсирует его, символически «излечивая» коллективную травму. Негативному опыту прошлого противопоставляется идея исключительного патриотизма, связи с предками, уникального сибирского происхождения и особого предназначения людей фронтира, к которым в романе относятся русские старожилы Монголии.

Список литературы

Исследования

1 *Александер Дж.* Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / пер. с англ. Г.К. Ольховикова, под ред. Д.Ю. Куракина. М.: Издат. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. 640 с.

2 *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.

3 *Биткеева А.Н., Исаков А.В.* Дискурсы конструирования исторической памяти о местнорусских в Монголии // Oriental Studies. 2024. Т. 17, № 4. С. 870–882. DOI: 10.22162/2619-0990-2024-74-4-870-882

4 *Бураева О.В., Наранцэцэг Д.* Русские в Монголии: свидетельство А.И. Маслова // Современная научная мысль. 2019. № 6. С. 167–176.

5 *Дампилова Л.С.* Сохранность и трансформация фольклорных традиций бурят России, Монголии, Китая. Иркутск: Оттиск, 2023. 216 с.

6 *Жамбалова С.Г.* Устные истории русских Монголии // Мир Центральной Азии-V: сб. науч. ст. Новосибирск: СО РАН, 2022. С. 299–301.

7 *Йоргенсен М.В., Филлипс Л.Дж.* Дискурс-анализ. Теория и метод / пер. с англ. и науч. ред. А.А. Киселевой. 2-е изд., испр. Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. 352 с.

8 *Матвеева Ю.В.* Образ белой русской эмиграции в советском литературном пространстве // Политическая лингвистика. 2011. № 2 (36). С. 203–208.

9 *Михалев А.В.* Местнорусское население Монголии. Статус «Другого» в условиях политических трансформаций XX века // Исследования Tartaria Magna. 2011. № 1. С. 54–64.

10 *Михалев А.В.* Создавая врага: «местнорусские» в Монголии // Обозреватель – Observer. 2015. № 9 (308). С. 105–119.

11 *Пурэв А., Сундуева Д.Б.* Русское старожильческое население современной Монголии: проблемы самоидентификации // Этносоциальные процессы в Сибири. Материалы XII Международного семинара в рамках Третьих Центрально-Азиатских исторических чтений. Новосибирск: ИФП СО РАН, 2015. Вып. 10. С. 207–211.

12 *Сундуева Д.Б.* Культурная идентичность малых этнических групп Восточно-Забайкальского трансграничья. Чита: ЗабГУ, 2019. 343 с.

13 *Сундуева Д.Б.* Нарративная история и «жизненный мир» русской общины Монголии // Дискуссия. 2014. № 10 (51). С. 101–112.

14 *Сундуева Д.Б.* Русские старожилы Монголии: страницы истории // Русские старожилы Монголии в воспоминаниях, очерках и фотографиях / сост. Д.Б. Сундуева, В.Л. Кляус. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 5–18.

15 *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html (дата обращения: 23.12.2024).
16 *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Новое изд-во, 2007. 348 с.
17 Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture / ed. by G. Diment and Y. Slezkine. New York: Palgrave Macmillan, 1993. 278 p.
18 Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N.J. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. 316 p.
19 *Fairclough N.* Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press, 2006. 259 p.
20 *Laclau E., Mouffe C.* Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. 2nd ed. London; New York: Verso, 2001. 198 p.
21 *Marcus L.* Autobiography: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2018. 145 p.
22 Strategies of Representation in Auto/biography / ed. by M. Hove and K. Masemola. New York: Palgrave Macmillan, 2024. 186 p.
23 The Palgrave Handbook of Auto/Biography / ed. by J.M. Parsons and A. Chappell. New York: Palgrave Macmillan, 2020. 692 p.

Источники

24 *Веретнова А.* Белая монголка. Екатеринбург: Издат. решения, 2019. 244 с.
25 *Дунаев В.* Ответ ветерана русской общины Дунаева В.А. Послу РФ в Монголии Азизову И.К. // Монголия Сейчас. URL: http://www.mongolnow.com/otvet-veterana-russkoj-obshhiny-dunaeva-v-a-poslu-rf-v-mongolii-azizovu-i-k/ (дата обращения: 05.11.2023).
26 *Матвеев Л.М.* Русская колония в Монголии // Ургинские ведомости. 2007. № 10–11. С. 5–10.

References

1 Aleksander, Dzh. *Smysly sotsial'noi zhizni: Kul'tursotsiologiia* [*The Meanings of Social Life: Cultural Sociology*], trans. from English by G.K. Ol'khovikov, ed. by D.Iu. Kurakin. Moscow, Praxis Publishing and Consulting Group Publ., 2013. 640 p. (In Russ.)

2 Assman, A. *Dlinnaia ten' proshlogo: Memorial'naia kul'tura i istoricheskaia politika* [*The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Policy*], trans. from German by B. Khlebnikov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 328 p. (In Russ.)

3 Bitkeeva, A.N., and A.V. Isakov. "Diskursy konstruirovaniia istoricheskoi pamiati o mestnorusskikh v Mongolii" ["Discourses of Constructing Historical Memory of Local Russians in Mongolia"]. *Oriental Studies*, vol. 17, no. 4, 2024, pp. 870–882. DOI: 10.22162/2619-0990-2024-74-4-870-882 (In Russ.)

4 Buraeva, O.V., and D. Narantsetseg. "Russkie v Mongolii: svidetel'stvo A.I. Maslova" ["Russians in Mongolia: A.I. Maslov's Evidence"]. *Sovremennaia nauchnaia mysl'*, no. 6, 2019, pp. 167–176. (In Russ.)

5 Dampilova, L.S. *Sokhrannost' i transformatsiia fol'klornykh traditsii buriat Rossii, Mongolii, Kitaia* [*Preservation and Transformation of Folklore Traditions of the Buryats of Russia, Mongolia, and China*]. Irkutsk, Ottisk Publ., 2023. 216 p. (In Russ.)

6 Zhambalova, S.G. "Ustnye istorii russkikh Mongolii" ["Oral Histories of Russians in Mongolia"]. *Mir Tsentral'noi Azii-V: sbornik nauchnykh statei* [*The World of Central Asia-V: Collection of Scientific Articles*]. Novosibirsk, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022, pp. 299–301. (In Russ.)

7 Iorgensen, M.V., and L.Dzh. Fillips. *Diskurs-analiz. Teoriia i metod* [*Discourse Analysis. Theory and Method*], trans. from English and scientific ed. by A.A. Kiseleva. 2nd ed., corr. Kharkiv, Humanitarian Center Publ., 2008. 352 p. (In Russ.)

8 Matveeva, Iu.V. "Obraz beloi russkoi emigratsii v sovetskom literaturnom prostranstve" ["The Image of White Russian Emigration in the Soviet Literary Space"]. *Politicheskaia lingvistika*, no. 2 (36), 2011, pp. 203–208. (In Russ.)

9 Mikhalev, A.V. "Mestnorusskoe naselenie Mongolii. Status Drugogo' v usloviiakh politicheskikh transformatsii XX veka" ["Local Russian Population of Mongolia. The Status of the 'Other' in the Context of Political Transformations of the 20th Century"]. *Issledovaniia Tartaria Magna*, no. 1, 2011, pp. 54–64. (In Russ.)

10 Mikhalev, A.V. "Sozdavaia vraga: 'mestnorusskie' v Mongolii" ["Creating an Enemy: 'Local Russians' in Mongolia"]. *Obozrevatel'*, no. 9 (308), 2015, pp. 105–119. (In Russ.)

11 Purev, A., and D.B. Sundueva. "Russkoe starozhil'cheskoe naselenie sovremennoi Mongolii: problemy samoidentifikatsii" ["Russian Old-Timer Population of Modern Mongolia: Problems of Self-Identification"]. *Etnosotsial'nye protsessy v Sibiri. Materialy XII Mezhdunarodnogo seminara v ramkakh Tret'ikh Tsentral'no-Aziatskikh istoricheskikh chtenii* [*Ethnosocial Processes in Siberia. Proceedings of the 12th International Seminar*

Within the Framework of the Third Central Asian Historical Readings], issue 10. Novosibirsk, ISP SB RAS Publ., 2015, pp. 207–211. (In Russ.)

12 Sundueva, D.B. *Kul'turnaia identichnost' malykh etnicheskikh grupp Vostochno-Zabaikal'skogo transgranich'ia* [*Cultural Identity of Small Ethnic Groups of the East Transbaikal Transboundary Area*]. Chita, Transbaikal State University Publ., 2019. 343 p. (In Russ.)

13 Sundueva, D.B. "Narrativnaia istoriia i 'zhiznennyi mir' russkoi obshchiny Mongolii" ["Narrative History and 'Lifeworld' of the Russian Community of Mongolia"]. *Diskussiia*, no. 10 (51), 2014, pp. 101–112. (In Russ.)

14 Sundueva, D.B. "Russkie starozhily Mongolii: stranitsy istorii" ["Russian Old-Timers of Mongolia: Pages of History"]. *Russkie starozhily Mongolii v vospominaniiakh, ocherkakh i fotografiiakh* [*Russian Old-Timers of Mongolia in Memoirs, Essays, and Photographs*], comp. D.B. Sundueva, V.L. Kliaus. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 5–18. (In Russ.)

15 Khal'bvaks, M. "Kollektivnaia i istoricheskaia pamiat'" ["Collective and Historical Memory"]. *Neprikosnovennyi zapas*, no. 2, 2005. Available at: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html (Accessed 23 December 2024). (In Russ.)

16 Khal'bvaks, M. *Sotsial'nye ramki pamiati* [*Social Framework of Memory*], trans. from French and introd. by S.N. Zenkin. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2007. 348 p. (In Russ.)

17 Diment, Galya, and Yuri Slezkine, editors. *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*. New York, Palgrave Macmillan, 1993. 278 p. (In English)

18 Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka, editors. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, University of California Press, 2004. 316 p. (In English)

19 Fairclough, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge, Polity Press, 2006. 259 p. (In English)

20 Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics.* 2nd ed. London, New York, Verso, 2001. 198 p. (In English)

21 Marcus, Laura. *Autobiography: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2018. 145 p. (In English)

22 Hove, Muchativugwa, and Kgomotso Masemola, editors. *Strategies of Representation in Auto/biography*. New York, Palgrave Macmillan, 2024. 186 p. (In English)

23 Parsons, Julie M., and Anne Chappell, editors. *The Palgrave Handbook of Auto/Biography*. New York, Palgrave Macmillan, 2020. 692 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/IVNLOF
УДК 398.5 + 792.9
ББК 82.3 + 85.337(2)53

«ВЕРТЕП КУКОЛЬНЫЙ» НА СЦЕНЕ «БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ»: АВТОРСКАЯ ВЕРСИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ЖАНРА

© 2025 г. С.П. Сорокина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 24 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 января 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-258-281

Аннотация: В статье рассматривается опыт постановки вертепа, осуществленный в 1913 г. М. Кузминым, К. Миклашевским, С. Судейкиным в кабаре «Бродячая собака». Ставится задача выяснить, как восприняли авторы жанровую модель фольклорного вертепа, какие элементы традиции отбираются ими для того, чтобы создать собственную версию фольклорного жанра. Показан контекст, повлиявший на возникновение идеи постановки: увлечение творческой интеллигенции начала XX в. различного рода театральными стилизациями, в том числе и фольклорными, попытки создания «религиозного» театра и возвращения к мистерии, популярность в искусстве начала XX в. темы человек-кукла и ее театрального преломления — представления об актере-марионетке. Отмечается, что само название — «Рождество Христово. Вертеп кукольный» — содержало отсылку к фольклорному явлению и в то же время создавало игровое «напряжение» между тем, что предстояло видеть завсегдатаям «Бродячей собаки», и традиционным народным спектаклем, поскольку разыгранное в кабаре представление заведомо не предполагалось как кукольное. Проводится сопоставление структуры традиционного вертепа и спектакля, демонстрировавшегося на сцене кабаре, показывается, в чем авторы последнего опирались на аутентичный феномен и каким образом преобразовывали фольклорную традицию. Особое внимание уделяется анализу текста Кузмина. Устанавливается, что определенной переработке подверглись мотивы и образы традиционного вертепа; используя отсылки к русской классике и христианским апокрифическим сюжетам, автор изменил ассоциативное поле текста. В результате Кузминым и его соратниками в представление была заложена игровая двойственность, не свойственная народному вертепу, но характерная для культуры начала XX в.

Ключевые слова: фольклоризм, стилизация, вертеп кукольный, «Бродячая собака», М. Кузмин, К. Миклашевский, С. Судейкин.

Информация об авторе: Светлана Павловна Сорокина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-6760-0922
E-mail: sorokinasp@mail.ru.

Для цитирования: *Сорокина С.П.* «Вертеп кукольный» на сцене «Бродячей собаки»: авторская версия фольклорного жанра // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 258–281. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-258-281

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

"PUPPET NATIVITI SCENE" ON THE STAGE OF "STRAY DOG": THE AUTHOR'S VERSION OF THE FOLKLORE GENRE

© 2025. Svetlana P. Sorokina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 24, 2024
Approved after reviewing: January 25, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The article examines the experience of staging a Nativity Scene, carried out in 1913 by M. Kuzmin, K. Miklashevsky, and S. Sudeikin in the cabaret "Stray Dog." The goal is to find out what the authors' understanding of the genre model of the folklore phenomenon is, and what elements of tradition they select in order to create their own version of the folklore genre. The article shows the context that influenced the idea of the production: the fascination of the creative intelligentsia of the early twentieth century with various kinds of theatrical stylizations, including folklore, attempts to create a "religious" theater and return to the mystery, the popularity in the art of the early 20th century of the theme of the puppet man and its theatrical refraction — the idea of a puppet actor. The article notes that the very name of the evening — "Puppet Nativity Scene" — contained a reference to a folklore phenomenon and at the same time created a playful "tension between" what the regulars of the "Stray Dog" were to see and a traditional folk performance, since the performance played in the cabaret was obviously not intended as a puppet show. A comparison of the structure of the traditional Nativity Scene and the performance shown on the cabaret stage is carried out, showing how the authors of the latter relied on an authentic phenomenon and how they transformed the folklore tradition. Special attention is paid to the analysis of Kuzmin's text. The article establishes that the motifs and images of the traditional Nativity Scene have undergone a certain processing; using references to Russian classics and Christian apocryphal plots, the author has changed the associative field of the text. As a result, Kuzmin and his colleagues introduced a game duality into the performance, which is not typical of a folk Nativity Scene, but is characteristic of the culture of the early 20th century.

Keywords: folklore, stylization, puppet Nativity Scene, "Stray Dog," M. Kuzmin, K. Miklashevsky, S. Sudeikin.

Information about the author: Svetlana P. Sorokina, DSc in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-6760-0922

E-mail: sorokinasp@mail.ru

For citation: Sorokina, S.P. "'Puppet Nativity Scene' on the Stage of 'Stray Dog': The Author's Version of the Folklore Genre." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 258–281. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-258-281

6 января 1913 г. в 12.30 ночи в петербургском кабаре «Бродячая собака» состоялось представление под названием «Вертеп кукольный», текст и музыку к которому написал М. Кузмин, декорации создал С. Судейкин, режиссером выступил К. Миклашевский [27, с. 203–204]. Неизвестно точно, кто был инициатором постановки, но скорее всего Кузмин, поскольку в этот период он был одним из деятельнейших членов «Художественного общества Интимного театра» (таково было официальное наименование «Бродячей собаки»). К тому же, очевидно, что в основе замысла лежал именно текст, написанный Кузминым.

Представление в целом, насколько можно судить о нем по сохранившимся описаниям, и прежде всего дошедший до нас (без музыкально-песенных вставок) текст Кузмина[1] свидетельствуют о том, что авторы спектакля были так или иначе знакомы с аутентичным вертепом. Если говорить о возможных истоках интереса к фольклорно-христианской традиции применительно к Кузмину, то следует упомянуть о том, что с конца XIX в. он серьезно увлекался историей раннего христианства, проявлял интерес к народной религиозности и прежде всего к русскому старообрядчеству [1, с. 38–72], по-видимому, посещал олонецкие и поволжские скиты [11, с. 204].

1 В РГАЛИ в фонде М.А. Кузмина (Ф. 232) хранится текст вертепа в двух вариантах. Один (ед. хр. 2) представляет собой рукописную книжечку в 8-ю долю листа (формата блокнота с иллюстрациями Н.Н. Куприянова (11 л.), второй (ед. хр. 3. «Рождество Христово» (Вертеп кукольный) 1912 г. 5 л.) — машинописный. Рукописный и машинописный тексты идентичны. В СССР и России это произведение Кузмина не публиковалось. За рубежом оно издано дважды. Впервые текст с небольшой вступительной статьей опубликовал Ж. Шерон (G. Cheron) [36]; в 1994 г. Н.А. Богомолов включил пьесу в подготовленное им и изданное в Беркли (США) собрание сочинений М.А. Кузмина.

Примечательно, что в этот период Кузмин создает первые фольклорные стилизации — цикл духовных стихов из пяти текстов («Хождение Богородицы по мукам» (1901), «О старце и льве» (1902), «О разбойнике» (1902), «Стих о пустыне» (1903), «Страшный суд» (1903)).

Знакомство Кузмина и его соавторов с вертепом могло быть и непосредственным, поскольку в те годы традиция была еще живой[2], и «книжным». В 1895 г. вышла в свет небольшая монография В.Н. Перетца, в которой вертепу были посвящены главы V–VII [28, с. 45–78]; в конце XIX – начале XX в. появились публикации текстов с описаниями вертепных представлений. Например, в 1905 г. такую публикацию осуществил Н. Виноградов [32]. Вертеп был им зафиксирован во время путешествия по Волге от кукольников из Новгорода[3], текст снабжен характеристикой костюмов действующих лиц, описанием устройства вертепного ящика. В 1908 г. В.Н. Добровольский издал текст вертепа, записанный в Смоленске [18]. Кроме того, в этот период публикуются тексты украинских[4] и белорусских[5] вертепных представлений.

Желание организаторов «Бродячей собаки» отметить святки показом вертепа вполне объяснимо. В народной традиции вертепные представления действительно давались в эти дни. С другой стороны, такая акция была вполне созвучна увлечениям творческой интеллигенции начала XX в. идеями создания «религиозного» театра, возвращения к мистерии (Вяч. Иванов, А. Белый и др.).

Уже само название действа — «Вертеп кукольный»[6] — содержало отсылку к фольклорному явлению, хотя в то же время название создавало игровое «напряжение» [3, с. 30] между тем, что предстояло видеть

2 В петербургских газетах вплоть до середины 1820-х гг. регулярно в святочный период появлялись объявления, в которых кукольники предлагали показать в частных домах вертеп [24, с. 14, 15, 17–20, 23]. Позже такие объявления исчезают, но не исключено, что и в конце XIX – начале XX в. встречались вертепщики, демонстрировавшие представления в крупных городах.

3 Отметим, что и Кузмин бывал в этих местах как в раннем детстве (родился в Ярославле, затем семья переехала в Саратов), так и в первое десятилетие XX в.

4 Библиографию публикаций этого периода украинских вертепов см.: [17, с. 132–133].

5 В Белоруссии вертеп называют батлейкой. В собраниях П.В. Шейна [35, с. 122–155] и Е.Р. Романова [31, с. 74–103] опубликованы несколько вариантов батлейки.

6 В программе значилось название представления — *Вертеп кукольный*; в повестке (так называли устроители «Бродячей собаки» пригласительный входной билет) — *Рождество Христово. Вертеп Кукольный* [27, с. 181, 203].

завсегдатаям «Бродячей собаки», и традиционным народным спектаклем, поскольку представление, разыгранное в кабаре, кукольным не было. Из сохранившейся афиши можно узнать, кто какие роли в нем исполнял: Богородица — О.А. Судейкинна, Иосиф — А.П. Зонов, Ирод — И.П. Сазонов, два пастуха — В.А. Подгорный и Н.В. Петров, три волхва — А.И. Егоров, Б.Г. Романов, Н.В. Петров, Осел — П.П. Потемкин, Дьявол — В.А. Подгорный, Женщина — Е.А. Хованская, Соломонида — К.Э. Гибшман [27, с. 203].

Отметим, что и в народной традиции известны случаи исполнения вертепного сюжета живыми артистами, в том числе в составе пьесы «Царь Максимилиан» [26, с. 313–316; 33, с. 620]. Могли ли знать об этом организаторы действа, сведений у нас нет. Важно, однако, что вертеп, разыграть который должны были люди, в программе вечера был назван именно *кукольным*. Можно ли было поставить действительно кукольный спектакль в «Бродячей собаке»? Вероятно, да. В то время увлечение кукольным театром в среде творческой интеллигенции было весьма значительным. (Отметим также, что в 1919 г. «Вертеп» Кузмина при его участии был все же поставлен в Петрограде кукольным театром Л. Яковлевой-Шапориной.) Можно ли было отказаться от слова «кукольный» в программе, если спектакль таковым не предполагался? Конечно, да. Очевидно, присутствие этого слова было сознательным «жестом». Сохранение его в названии можно истолковать в нескольких планах. Во-первых, как настоятельное желание автора (или авторов), о чем уже упоминалось, обозначить или даже подчеркнуть связь своего произведения с народным. Во-вторых, как отсылку (возможно, ироническую) к чрезвычайно популярной в искусстве начала XX в. теме человек-кукла и особенно к ее театральному преломлению — представлению об актере-марионетке, выросшему из стремления преодолеть реалистическую театральную традицию. Напомним, что все создатели «Вертепа кукольного» были активно вовлечены в различные проекты, разрабатывавшие эти идеи. Миклашевский был одним из устроителей «Старинного театра», занимавшегося реконструкцией театральных зрелищ прошлых эпох, и знатоком комедии дель арте, родственной итальянскому народному кукольному театру[7]. Судейкин и Кузмин работали

7 Интерес к итальянской комедии масок в русской культуре этого периода был огромен. См. об этом: [9].

с Вс. Мейерхольдом[8], режиссером, наиболее последовательно (наряду с Г. Крэгом) развивавшим в теории и применявшим в сценической практике принцип «марионеточности» [25, с. 125] (см. также: [6, с. 87]) актерской игры. И Судейкин, и Кузмин сотрудничали с Мейерхольдом в период наиболее активного увлечения режиссера этими опытами. Судейкин[9] в 1906 г. создал декорации к «Сестре Беатрисе», поставленной Мейерхольдом по пьесе Метерлинка в Театре В.Ф. Комиссаржевской, а в 1909–1910 и Судейкин, и Кузмин[10] участвовали в мейерхольдовской постановке «Поклонения кресту» (по пьесе П. Кальдерона) в «Башенном театре» Вяч. Иванова. Кузмин в 1906 г. по заказу Мейерхольда написал музыку для «Балаганчика» (поставлен в Театре В.Ф. Комиссаржевской), пьесы А. Блока, самым непосредственным образом отсылающей зрителя к площадному кукольному театру. Отметим, что последний спектакль вызвал особенно бурные дискуссии, в том числе критик «Нового времени» Ю. Беляев писал, что режиссеру удалось «обратить актеров в настоящих марионеток», среди которых он «сам исполнял роль Пьеро в картинно-игрушечных формах своей школы» [14] (см. также: [15, т. 6, с. 456]). Упомянем также о тесном сотрудничестве Кузмина с Мейерхольдом в просуществовавшем всего год (открылся осенью 1910, закрылся осенью 1911) театре «Дом интермедий» [1, с. 162–163].

В-третьих, оксюморонное сочетание слова *кукольный* в названии пьесы с заведомо *не кукольной* ее реализацией можно рассматривать как прием, призванный подчеркнуть, что перед зрителем не реконструкция фольклорного артефакта, а авторское его переосмысление.

Каково же соотношение аутентичного вертепа с представленным в «Бродячей собаке»? Какие элементы традиции отбираются авторами для того, чтобы создать авторскую версию фольклорного жанра?

8 Напомним, что кабаре «Бродячая собака» было организовано помощником Мейерхольда Б.К. Прониным. Отметим также, что в 1908 г. Мейерхольд поставил в театре-клубе «Лукоморье» пьесу П.П. Потемкина «Петрушка» (декорации М. Добужинского). К сожалению, ни текст пьесы, ни подробные ее описания нам пока неизвестны.

9 Первый опыт работы Судейкина с Мейерхольдом относится к 1905 г., когда Судейкин совместно с К. Сомовым оформлял спектакль «Смерть Тентажиля» (по пьесе Метерлинка), ставившийся режиссером в Студии на Поварской, но так и не показанный широкому зрителю.

10 В том же 1910 г. Кузмин участвовал в мейерхольдовских постановках на сценах Императорских театров: в «Шуте Тантрисе» в Александринском театре и в «Электре» — в Мариинском.

Прежде чем рассматривать эти вопросы, обратим внимание на один момент, свойственный любой фольклорной стилизации. Создавая ее, автор (или авторы) выстраивают свой текст, аналогичный народному, исходя из собственных представлений о фольклорной жанровой модели и необходимом для ее «узнаваемости» наборе «сигналов». Для зрителей (читателей, слушателей), плохо знакомых с фольклорной традицией, набор предложенных автором для опознания фольклорного жанра знаков может оказаться недостаточным, и связь авторского текста с фольклорным ими установлена не будет; для более искушенных эта связь может оказаться в разной степени очевидной: от впечатления полного копирования фольклорного произведения до попытки понять, как автор интерпретировал аутентичную традицию. Для фольклориста, оказывающегося, по существу, в позиции наиболее сведущих, чрезвычайно интересна задача выяснить авторское понимание той или иной фольклорной жанровой модели.

Обратимся к описанию оформления спектакля. Создавший для него декорации Судейкин 30 лет спустя (в 1943 г.) рассказывал о них так: «На маленькой сцене декорация: на фоне синего[11] коленкора написана битва между ангелами и черно-красными демонами. Перед синим доминирующим пятном стояло ложе, обтянутое красным кумачом. Красным кумачом затянуты все подмостки. На красном ложе золотой Ирод в черном шерстяном парике с золотом. В углу коричневый грот, освещенный внутри свечами и выклеенный сусальным золотом. Весь зал переделан, чувствуется как бы “тайная вечеря”. Длинные узкие столы, за ними сидит публика, всюду свечи…» [34, с. 192]. С. Ауслендер, присутствовавший на вечере, отмечает, что, помимо ангелов и демонов, задник-«небо» украшали еще и большие звезды[12] [13, с. 66].

Костюмы и реквизит (их опись сохранилась) были частично заказаны специально для представления, а частично взяты из прокатной конторы владельцев балагана А.А. и Л.А. Лейфертов [27, с. 204]. Платье Богородицы

11 Не исключено, что синий фон в оформлении спектакля, был отсылкой к декорациям «Балаганчика», действие которого также развивалось на синем фоне [6, с. 91].

12 Представляется, что Судейкин в своей декорации «откликнулся» и на занавес Бенуа к балету «Петрушка». Балет впервые был показан «Русскими балетами» С. Дягилева в Париже в 1911 г. Судейкин наверняка был знаком с его оформлением, поскольку сотрудничал с Дягилевым и в 1912 г. выезжал в Париж для исполнения декораций к балету «Послеполуденный отдых фавна» [19, с. 175–176].

было золотым с голубым газом; костюм Иосифа состоял из белой длинной рубахи с большой фетровой шляпой; пастухи были одеты в бараньи шкуры, при этом на молодом была еще туника, а на старом — длинная хламида; реквизит волхвов составляли золотой кубок, серебряная корзина, фрукты, курильница ампир, ладан, сковороды, серебряный кубок, серебряный кувшин; на ангелах были розовые рубахи, трико, сандалии, крылья; облачение осла включало балахон, маску, две палки; у дьявола был монашеский коричневый костюм с капюшоном и козлиная маска; женщина (в традиционном вертепе — Рахиль) была в облачении из полосатой материи; для Соломониды предназначался античный костюм, сандалии, плащ. Особенно тщательно был разработан образ Ирода. Он был одет в белую длинную рубаху, поверх которой была обвита красная материя[13]. У него была борода, волосы из синего сукна (ср. в описании Судейкина указаны черные шерстяные волосы), корона из золотой бумаги, браслеты. В описи приводится также костюм звезды — белая рубаха, серебряная епитрахиль, трико, сандалии, большая свеча. В списке действующих лиц персонаж *звезда* отсутствует. Но, очевидно, звезду, которая являлась пастухам и волхвам, действительно изображал человек, на что указывает фраза из описания Ауслендера: «...волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами» [13, с. 66], а главное — наличие реплик у этого персонажа в тексте Кузмина[14]. В народной традиции звезда в качестве персонажа не используется; часто ее изображением украшается верх вертепного ящика. По воспоминанию Судейкина, в представлении принимали участие еще и «двадцать детей из сиротского дома». «Одетые в белое, с золотыми париками и серебряными крыльями», они «ходили между столами с зажженными свечами и пели» [34, с. 192].

В некоторой (небольшой) степени такое оформление представления коррелирует с оформлением традиционного вертепа. В последнем также обильно применялся золотой и красный цвета (ср. в вертепе, описанном Виноградовым: «Стены и потолок оклеены золотой и серебряной бумагой, разноцветной фольгой и блестками»; «Открытие и закрытие представления производится при помощи красного кумачного занавеса» [26, с. 510, 511]), освещение пространства «сцены» свечами. Из описаний можно заключить,

13 Ср.: в описании Судейкина Ирод почему-то назван «золотым».

14 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 6 об.

что в спектакле «Бродячей собаки» не ставилась задача как-либо передать (имитировать) двухъярусную организацию пространства народного вертепного театра. Такая задача была бы, конечно, сложной, но в принципе выполнимой. Впрочем, вертеп, описанный Виноградовым, тоже был «одноэтажным» с троном Ирода в центре и пещерой, где рождался Иисус, в правом углу.

Костюмировка персонажей содержит ощутимую отсылку к античным формам, что естественно для осведомленного в истории искусства художника и не характерно для костюмировки кукол аутентичных вертепов. Обратим внимание на одеяние дьявола (монашеская ряса и козлиная маска), созданное, безусловно, в духе культуры модерна и не учитывающее народную традицию изображения данного персонажа. В аутентичных вертепах дьявол (черт) обычно в бараньей шкуре, например, у Виноградова: «...весь обшит черной овчиной; рот, нос, глаза и уши красные, с рогами и хвостом» [26, с. 305].

Сколько-нибудь подробного описания режиссуры представления не сохранилось. Можно лишь отметить, что Миклашевский не обошел стороной модный в начале XX в. прием преодоления границы сцены и зрительного зала (зрители, сидящие за длинными деревянными столами, среди которых двигались поющие дети-ангелы, становились как бы непосредственными участниками действа), в целом, безусловно, восходящий к постановочным принципам народного театра. Нет никаких указаний и на то, что исполнители ролей старались подражать движениям кукол. Этот постановочный прием, как правило, используется в театре живых актеров, чтобы создать комический эффект[15]. Входила ли установка на комизм, хотя бы в какой-то степени, в задачи создателей «Вертепа кукольного», сказать сложно. Во всяком случае ни оформитель спектакля Судейкин, чье воспоминание мы приводили выше, ни рецензент представления С. Ауслендер никакой смеховой составляющей действа не отметили. Последний так передает впечатление, возникавшее во время представления: «Было совершенно особое настроение, чуть-чуть торжественное, и от этих свечей на длинных, узких столах, и от декорации Судейкина <...>. Когда началось действо, вышли

15 Ср.: в «Балаганчике» для Блока была важна ироническая позиция, которая и подчеркивалась «марионеточностью» персонажей, воплощенной в том числе (по замыслу Мейрхольда) и в актерской игре [15, т. 6, с. 442].

на крошечную эстраду, освещенную высокими желтыми свечами, три ангела и спели высокими, срывающимися детскими голосами праздничную стихиру — сразу почувствовалось нечто подлинно-трогательное, нечто иное, чем обычный, забавный по замыслу и исполнению спектакль. Когда волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осла, казалось, будто настоящая мистерия, настоящее тайное действо совершается под низкими сводами подвала» [13, с. 66]. Напомним, что в традиционном вертепе первая часть (излагающая христианскую историю) была серьезной, но после нее, как правило, следовала вторая, веселая часть.

Итак, в оформлении и постановке представления имеются некоторые отсылки к аутентичному вертепу. Вместе с тем традиционная конструкция вертепа — двухъярусный ящик с тростевыми куклами — настолько доминантный знак данного фольклорного явления, что отказ от этой формы сильно затрудняет визуальное восприятие представления как авторской версии фольклорного жанра. Основные «сигналы», устанавливающие связь фольклорного и авторского текстов, в данном случае, по-видимому, следует искать в словесной ткани.

Действительно, в тексте Кузмина находим ряд образных, сюжетно-композиционных, стилистических «опор», отсылающих к фольклорному вертепу. Из образной системы вертепа Кузмин позаимствовал большую часть персонажей: царь Ирод, два пастуха, ангелы, три волхва, дьявол, женщина (имя Рахиль Кузмин не использовал). Находим в авторском тексте и ряд ключевых для аутентичного сюжета мотивов: явление пастухам звезды и ангелов, возвещающих о рождении Христа; поклонение волхвов Христу; «избиение» (ни в традиционном вертепе, ни у Кузмина не показываемое на сцене прямо) младенцев и убийство ребенка на глазах матери; наказание-гибель Ирода. Кроме того, сама композиция текста Кузмина явно ориентирована на фольклорный вертеп. Это, во-первых, «сжатость», краткость изложения истории, во-вторых, включение музыкальных вставок и, в-третьих, своеобразие компоновки сцен. Для фольклорной драмы вообще и для вертепа в частности характерна некоторая изолированность каждого фрагмента, отсутствие между сценами крепкой логической «сцепки», основанной на причинно-следственной связи, определенная «прерывистость» в развитии сюжета. Именно по этому принципу построена пьеса Кузмина.

Что касается словесно-ритмической организации авторского текста, то здесь, на наш взгляд, поэт стремится передать наивный стиль традиционного вертепа: использует в основном довольно простую лексику, краткие строки, парную, перекрестную или опоясывающую рифмовки (причем иногда не вполне регулярную), имитирует сбивчивость ритмической структуры. Приведем в качестве примера начальный фрагмент:

Пастухи спят.

Молодой пастух.

Не спится, дядя, сон бежит:
Все снится мне — земля дрожит.
Звезда горит вверху так странно,
Как очи милой Марианны.
Старый пастух.
Подумай, скоро Рождество
А ты несешь все про свое!
Молодой пастух.
Собаки воют, жмутся овцы
Посрамлены все баснословцы
По коже бегают мурашки
Летят к нам божеские пташки[16].

Подчеркнем, что имитация наивного стиля достигается Кузминым, в сущности, без прямого копирования словесно-ритмических средств традиционного вертепа, в значительной степени ориентированного на церковнославянские тексты, хотя и с большими искажениями (впрочем, нужно отметить, что стилистически варианты фольклорного вертепа сильно разнятся). По-видимому, Кузмин стремился, чтобы у наблюдающего представление возникало соответствующее вертепному тексту *впечатление*, поскольку автор рассчитывал на восприятие слова *в спектакле*, т. е. на *зрительское*, а не *читательское*. Предложенный поэтом подход к передаче

16 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 2–2 об. Здесь и далее пунктуация источника сохранена.

речевой структуры вертепа представляется его сознательным выбором, а не недостатком внимания к аутентичной традиции, поскольку Кузмин был мастером словесных стилизаций [4, с. 108]. На это обращает внимание исследователь творчества Кузмина Н.А. Богомолов: «Рукописные материалы [Кузмина. — *С.С.*] показывают, как усердно и пристально он читал литературу избранного им времени, изучая не только типичные сюжеты эпохи, но и прежде всего особенности стилистической организации текстов» [2, с. 400].

Итак, маркерами фольклорного жанра для Кузмина стали указанный выше набор персонажей, мотивов, композиционных и стилистических приемов. Их комбинации действительно достаточно, чтобы данный текст, даже если бы он не носил названия «Вертеп кукольный», в сознании человека, знакомого с аутентичной традицией, вызывал ассоциации с этим фольклорным жанром. Не исключено, что поверхностно знакомый с народным представлением зритель мог воспринять текст Кузмина даже как прямое копирование (подражание).

Однако, создавая *впечатление* фольклорного феномена, Кузмин вносит в текст немало не свойственных аутентичному вертепу элементов и, наоборот, устраняет некоторые для народной пьесы существенные.

Прежде всего, используя традиционные для фольклорных текстов мотивы, Кузмин иначе их развивает, переосмысляются автором также функции персонажей и «объем» их ролей. Так, в аутентичном вертепе мотив избиения младенцев реализуется в трех сценах: сначала к Ироду приходят волхвы и приносят ему весть о рождении Христа, что создает предпосылку для последующего преступного замысла царя; затем последний отправляет воинов «избить младенцев», и, наконец, воины возвращаются с сообщением о выполненном приказе. У Кузмина *дьявол* извещает Ирода о рождении Иисуса и внушает ему мысль о необходимости убить Сына Божия, дьявол же затем сообщает Ироду, что младенцы убиты, но Христа среди них не было. Из пьесы, таким образом, устраняются персонажи-воины. В то же время мотив поклонения волхвов, мало развитый в традиционном вертепе, у Кузмина приобретает гораздо более развернутый характер. В фольклорном представлении волхвы, в сущности, выполняют функцию вестника, нужны для того, чтобы Ирод узнал о рождении Христа и задумал, убив младенцев, избавиться от Него. У Кузмина каждый волхв наделен монологом, содержащим, хотя и очень лапидарное, очертание новой веры:

Первый волхв.

Кумиры медные звенели.
Заржал священный белый конь,
Как веры пламенный огонь
Несу я злато к колыбели.
(Поклоняется).

Ангелы.

Аллилуйя.
Второй волхв.
Напрасны ныне ковы ада нам.
Снята Адамова вина,
Кому звезда любви видна
Идет сюда с душистым ладаном.
(Поклоняется).

Ангелы.

Аллилуйя.
Третий волхв.
Из трех царей я всех моложе,
Любовью девственной дышу,
Младенцу смирну приношу,
С невинного воспрянув ложа.
(Поклоняется)[17].

Народное представление не удовлетворяется одним только сообщением об убийстве Иродом младенцев, и, по принципу замещения целого частью (своего рода синекдоха), зритель получает непосредственное подтверждение злодеяний царя Ирода в эффектной трагической сцене, которая начинается с сообщения воина о том, что «Только одна старая баба Рахи-

17 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 7–7 об.

ля / Не дает своего дитенка бить» [26, с. 301], продолжается мольбой матери к Ироду оставить ее ребенка в живых и заканчивается закалыванием младенца воином на глазах у зрителей. У Кузмина мы видим на сцене мать с уже убитым ребенком и узнаем лишь с ее слов о причастности Ирода к гибели младенца. При этом у Кузмина гораздо отчетливее выражен мотив проклятия, посылаемого матерью в адрес Ирода:

> Женщина (с мертвым ребенком на руках).
>
> Ирод проклятый младенца убил,
> Ирод проклятый себя погубил.
> Вспомнишь, проклятый, несчастную мать
> Как от червей будешь сам погибать.
> Горы, море, плачьте, вторя:
> Горе, горе, горе, горе![18]

В народной пьесе мать убитого младенца лишь скорбит:

> Ах, увы! Ах, увы!
> В горести, печали!
> Ах, увы! Ах, увы!
> В горести, печали!
> Вижу младенца прободенную утробу
> И предаюся гробу [26, с. 308].

Мотив наказания-гибели Ирода в народной пьесе реализован через популярный в фольклорном театре диалог со Смертью. Ирод сначала пытается сопротивляться, призывая на помощь воинов, затем молит о пощаде, но Смерть сечет его косой, после чего черт утаскивает царя в ад. У Кузмина персонаж Смерть отсутствует, а Ирод умирает сам.

При этом и образ Ирода, и образ дьявола Кузмин строит иначе, чем в традиционном вертепе, прибегая к приему аллюзии. Изображая Ирода, поэт использует отсылки к «Борису Годунову» А.С. Пушкина и, конечно,

18 Там же. Л. 8.

также к опере М.П. Мусоргского, где в арии Юродивого содержится прямое сравнение Годунова с Иродом: «Нельзя молиться за царя-Ирода, Богородица не велит».

В пьесе Кузмина Ирод появляется дважды. В первом его монологе возникает тема отсутствия покоя/счастья из-за нечистой совести:

Ирод.
О черный, черный сон.
Растревожил душу он.
Терплю, терплю мытарство,
Не мил мне белый свет,
Зачем мне власть и царства,
Когда покоя нет![19]

Этот мотив — основной в знаменитом монологе Бориса Годунова, содержащем получившую характер крылатого выражения фразу: «<...> ...И мальчики кровавые в глазах»:

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей душе. <...>
Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной —
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе,
Мне счастья нет <...>
Ах! Чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветою —
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелося;
Тогда — беда! <...> [30, т. 7, с. 25–27].

19 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 6.

Как известно, у Пушкина Борис Годунов мучится от уже совершенного злодеяния. В пьесе Кузмина Ирод еще не совершил преступления. Адресация к тексту Пушкина, таким образом, это еще и своего рода прием обратной перспективы, заставляющий зрителя увидеть ситуацию во всей ее предопределенности. Напомним завершающую фразу монолога Бориса: «И рад бежать, да некуда… ужасно! / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста» [30, т. 7, с. 27]. Обратим внимание еще на один любопытный момент: у Пушкина царь Борис произносит монолог после беседы «с каким-то колдуном». У Кузмина Ирод — после встречи с дьяволом, нашептавшим ему мысль об убийстве детей.

Очевидны параллели второго (и последнего) монолога Ирода с заключительным монологом царя Бориса. У Пушкина:

> Все кончено — глаза мои темнеют,
> Я чувствую могильный холод…
> <…>
> Я царь еще: внемлите вы, бояре:
> Се тот, кому приказываю царство… [30, т. 7, с. 91]

У Кузмина:

> Я царь. Я царь. Никто не царь.
> Подобных не бывало встарь!
> Темно… мне не дойти до сенец…
> Где он, предсказанный младенец?
> Прощайте. Ирода уж нет.
> Померк в моих зеницах свет[20].

Что касается образа дьявола, то этот персонаж, являющийся Ироду то ли во сне, то ли наяву, сначала искушающий, подталкивающий его на злодеяние («…крови не жалей, / Убивай детей»[21]), а затем гнусно насмехающийся над ним, решен в духе кошмаров Ф.М. Достоевского и прежде

20 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 9–9 об.
21 Там же. Л. 5 об.–6.

всего вызывает ассоциации с чертом-двойником Ивана из романа «Братья Карамазовы». Особенно эта отсылка ощущается в заключительном диалоге Дьявола и Ирода:

Дьявол.

Что ты, Ирод, натворил.
О[т]пустил Иисуса!
Натворить одних могил
Меры нет и вкуса.
Отплывают корабли,
Белый парус бьется.
Всё на небе и земле
Над тобой смеется.
Ирод.
Ты сам, ты сам мне нашептал,
Чтоб я детоубийцей стал.
Теперь смеешься, подлый раб,
Что я вдруг оказался слаб[22].

Переработка фольклорных образов, осуществленная Кузминым, объективно придает им более психологически сложный характер, чем в народной традиции, которой психологизм свойственен в гораздо меньшей степени. Однако, на наш взгляд, для поэта основной была другая цель. Понимая, что его аудитория «живет» в ином ассоциативном поле, чем публика аутентичного вертепа, Кузмин обыгрывает это различие. Его задача — втянуть наблюдающих действо в игру ассоциаций-разгадываний, расширить семантическое пространство текста.

Той же цели служит и включение в пьесу фрагмента, не имеющего никакого аналога в аутентичной традиции. Это сцена с участием Иосифа и Соломониды[23]. В народном вертепе данные персонажи отсутствуют.

22 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. 11 л. Л. 8 об.–9.

23 В русском фольклоре Соломонида / Саломея (возможны другие сходные наименования) встречается в качестве повивальной бабки в родильных молитвах и заговорах [10, с. 83, 450]. Подробно данный персонаж русских заговоров рассмотрен Л.В. Фаде-

В тексте Кузмина и Иосиф, и Соломонида получают словесно оформленные роли, с ними связывается мотив сомнения в девственности Марии. По-видимому, Кузмин в данном случае опирался на не самые распространенные, но известные [29, с. 570–572] русской христианской книжности и науке апокрифические тексты[24] — «Протоевангелие Иакова»[25] и «Евангелие Псевдо-Матфея»[26]. В них этот мотив представлен в двух сюжетах. В первом Иосиф, узнав о беременности жены, сомневается в непорочном зачатии, но его опасения рассеиваются ангелом Господним, явившимся ему во сне [21, с. 20; 20, с. 154–155]. Во втором сомневающейся выступает Соломонида (в текстах «Евангелия Псевдо-Матфея» и «Протоевангелия Иакова» — Саломея[27]). Она фигурирует в текстах в паре с повивальной бабкой Геломой (в «Протоевангелии Иакова» имя повивальной бабки не упоминается), которую приводит Иосиф, чтобы та помогла его жене в родах. Увидев, что ребенок уже появился на свет, Саломея высказывает сомнение в невинности Марии и прикасается к ней, чтобы проверить ее девство. Но от прикосновения рука Саломеи иссыхает. Тогда она осознает свою неправоту и просит Господа о милости. Ей является прекрасный юноша / ангел, который велит женщине поклониться младенцу и коснуться его рукой / подержать на руках. Саломея следует приказанию и исцеляется [21, с. 23–24; 20, с. 156–158]. Кузмин несколько меняет апокрифическую историю, как бы сжимая два сюжета в один: Иосиф сомневается в девственности Марии после рождения Иисуса, а Соломонида рассеивает его сомнения:

евой [12, с. 152–196], там же дается обзор литературы, связанной с этим образом в русском фольклоре [12, с. 152–154].

24 О распространении этих апокрифов в древнерусской рукописной традиции и их изучении в русской науке XIX – начала XX в. см.: [5, с. 736–737].

25 Другое его название «История Иакова о рождении Марии» [7, с. 134]. Под этим названием оно публикуется И.С. Свинцицкой [20, с. 148–160]. На этот текст мы далее ссылаемся.

26 Другое его название «Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом прсвитером» [8, с. 6–7]. Под этим названием оно публикуется И.С. Свинцицкой и А.П. Скогоревым [21, с. 11–39]. На этот текст мы далее ссылаемся.

27 По мнению исследователей, в «Евангелии Псевдо-Матфея» она выступает в качестве ученицы Христа, занимавшейся проповеднической деятельностью. В каноническом евангелии Саломея упомянута среди женщин, пришедших к гробнице Иисуса [23, с. 40; 7, с. 133; 22, с. 163].

Соломонида.

Ты, Иосиф, не тужи:
Безо всякой безо лжи
Я тебе открою,
Что своей рукою
Я хотела принимать,
Но узнала Девой мать.
Сколько глаз не три я —
Все свята Мария[28].

Итак, Кузмин вносит в текст немало не свойственных аутентичному вертепу элементов, втягивая зрителей в игру, «обманывая» неискушенных, предлагая искушенным разгадывать, что в тексте от фольклорной сюжетики и семантики, а что нет. Все представление в целом можно рассматривать как своего рода «перелицовку» традиции, долгое время бытовавшей в одной культурной среде (народной), для «потребителя», воспитанного в другой, интеллигентской культуре [3, с. 27–33]. Безусловно, небезынтересен вопрос, закладывал ли Кузмин и его соавторы в представление какие-то внутренние смыслы, помимо тех, обусловленных контекстом эпохи, на которые мы указали в начале статьи. Обратим внимание в связи с этим на диаметрально противоположные мнения Ауслендера и Судейкина, с одной стороны, и Бунина, с другой. Первые два (их отзывы приводились выше) склонны видеть в спектакле «настоящую мистерию» (Ауслендер). Судейкин описывает атмосферу представления фразой: «…чувствуется как бы “тайная вечеря”» [34, с. 191], Ауслендер пишет о «подлинно трогательном» и «торжественном» настроении, которое рождало представление, характеризует его как нечто большее, чем «обычный по замыслу и исполнению спектакль»[29]. Совсем иначе оценивает это творение Бунин. Писатель рассматривает его как типичное явление «декадентской» эпохи, имеющее явный привкус богохульства, очевидно намекая на характер отношений и репутации создавших спектакль и занятых

28 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. 11 л. Л. 4 об.

29 В своих воспоминаниях Судейкин передает также слова С. Дягилева, присутствовавшего на представлении: «Это не Амергау, это настоящее, подлинное!» [34, с. 193].

в нем представителей творческой интеллигенции: «Богохульство, кощунство, одно из главных свойств революционных времен, началось еще с самыми первыми дуновениями “ветра из пустыни”. <...> В петербургской “Бродячей собаке”, где Ахматова сказала: “Все мы грешницы тут, все блудницы”, поставлено было однажды “Бегство Богоматери с Младенцем в Египет”, некое литургическое действо, для которого Кузьмин[30] написал слова, Сац[31] сочинил музыку, а Судейкин придумал декорацию, костюмы, — “действо”, в котором поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери» [16, с. 45–46]. Конечно, каждая из этих позиций, и Ауслендера, безусловно, с пиететом относившегося к своему дяде — поэту Кузмину, и Судейкина, принимавшего активное участие в создании спектакля, и Бунина, известного своими резко критическими отзывами о современниках-«декадентах», субъективна. Но, возможно, для Кузмина и его соратников и было важно заложить в восприятие своего произведения такую игровую двойственность и даже некоторую провокационность.

В заключение отметим, что на фоне авторского произведения, изобилующего разнообразными отсылками, включающими его в обширное ассоциативное поле, становится очевидным, что создателю-исполнителю-зрителю народного вертепа интересна, прежде всего, история наказания злодея-детоубийцы, причем не столько в высоком религиозном смысле, сколько в мелодраматическом, человеческом.

Список литературы

Исследования

1 *Богомолов Н.А., Малмстад Д.Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.

2 *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, 2000. Кн. 1. С. 391–429.

3 *Головин В.В., Николаев О.Р.* «Узелковое письмо» фольклоризма: прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. М.: Гос. республиканский центр русского фольклора, 2013. С. 16–54.

30 В издании так: Кузьмин с ь.

31 В программе вечера в качестве композитора указан Кузмин.

4 *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 106–133.

5 *Милькова С.В.* Евангелие Иакова // *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. С. 735–737.

6 *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 526 с.

7 *Свинцицкая И.С.* Протоевангелие Иакова // *Свинцицкая И.С.* Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 129–147.

8 *Свинцицкая И.С., Скогорев А.П.* Евангелие Псевдо-Матфея // *Свинцицкая И.С., Скогорев А.П.* Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. С. 6–10.

9 *Симонова-Партан О.* Странствующие маски: итальянская комедия дель арте в русской культуре. Бостон; СПб.: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2021. 252 с.

10 Славянские древности: Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого: в 5 т. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. 649 с.

11 *Тименчик Р.Д.* Кузмин Михаил Алексеевич // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия; ФИАНИТ, 1994. Т. 3. С. 204–207.

12 *Фадеева Л.В.* Соломония-повитуха в протоевангелии Иакова, на иконе Рождества Христова и в заговорах на легкие роды и здоровье детей // *Фадеева Л.В.* Икона и книжная легенда в русском фольклоре. М.: Индрик, 2019. С. 152–196.

Источники

13 *Ауслендер С.* Театры // Аполлон. 1913. № 2. С. 65–67.

14 *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. 1907. № 11067. 3 (16) января. С. 13.

15 *Блок А.А.* Полн. собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 2014. Т. 6. Кн. 1. 596 с.

16 *Бунин И.А.* Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950. 273 с.

17 *Волошин І.О.* Джерела народного театру на Україні. Київ: Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 228 с.

18 *Добровольский В.Н.* Некоторые сведения о Смоленском и Ельнинском кукольном театре // Известия ОРЯС. Т. 13. Кн. 2. С. 71–78.

19 *Евреинов Н.* Живопись и театр (Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре) // Грани. 1958. № 39. С. 160–172; 1959. № 41. С. 174–194.

20 История Иакова о рождении Марии // *Свинцицкая И.С.* Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 148–160.

21 Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом пресвитером // Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. С. 11–39.

22 Комментарии [к «Истории Иакова о рождении Марии»] // *Свинцицкая И.С.* Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 161–163.

23 Комментарии [к «Книге о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанной по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенной по-латински блаженным Иеронимом пресвитером»] // *Свинцицкая И.С., Скогорев А.П.* Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. С. 40–42.

24 *Кулиш А.* Театр кукол в России XIX века. События и факты. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. академии театрального искусства, 2007. 360 с.

25 *Мейрхольд В.Э.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. М.: ГИТИС, 2008. С. 101–147.

26 Народный театр. М.: Сов. Россия, 1991. 544 с.

27 *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1983. Л.: Наука, 1985. С. 160–257.

28 *Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси: Ист. очерк. СПб.: тип. имп. спб. театров, 1895. 107 с.

29 Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. Т. XX. 752 с.

30 *Пушкин А.С.* Борис Годунов // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.: Воскресенье, 1995. Т. 7. С. 1–98.

31 *Романов Е.Р.* Белорусский сборник. Вильна: тип. А.Г. Сыркина, 1912. Вып. 8. 600 с.

32 Смерть царя Ирода / публ. Н. Виноградова // Известия ОРЯС. СПб., 1905. Т. X. Кн. 3. С. 365–382.

33 *Сорокина С.П.* Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 672 с. https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0575-1

34 *Судейкин С.Ю.* «Бродячая собака» (Воспоминания С.Ю. Судейкина) / публ. Н.М. Конычевой // Встречи с прошлым. М.: Русская книга, 1984. Вып. 5. С. 185–195.

35 *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. СПб.: тип. Акад. Наук, 1902. Т. 3. 535 с.

36 *Cheron G.* Mixail Kuzmin and the “Stray Dog” Cabaret // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14. P. 382–393.

References

1 Bogomolov, N.A., and D.E. Malmstad. *Mikhail Kuzmin: iskusstvo, zhizn', epokha* [*Mikhail Kuzmin: Art, Life, Epoch*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 320 p. (In Russ.)

2 Bogomolov, N.A. "Mikhail Kuzmin" ["Mikhail Kuzmin"]. *Russkaia literatura rubezha vekov (1890 – nachalo 1920-kh godov)* [*Russian Literature of the Turn of the Century (1890 – Early 1920s)*], book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2000, pp. 391–429. (In Russ.)

3 Golovin, V.V., and O.R. Nikolaev. "'Uzelkovoe pis'mo' fol'klorizma: pragmatika literaturno-fol'klornogo vzaimodeistviia v russkikh literaturnykh tekstakh Novogo vremeni" ["The 'Nodular Letter' of Folklorism: the Pragmatics of Literary and Folklore Interaction in Russian Literary Texts of Modern Times"]. *Navstrechu Tret'emu Vserossiiskomu kongressu fol'kloristov* [*Towards the Third All-Russian Congress of Folklorists*]. Moscow, Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo fol'klora Publ., 2013, pp. 16–54. (In Russ.)

4 Zhirmunskii, V.M. "Preodolevshie simvolizma" ["Overcoming Symbolism"]. Zhirmunskii, V.M. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika* [*Theory of Literature. Poetics. Stylistics*]. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 106–133. (In Russ.)

5 Mil'kova, S.V. "Evangelie Iakova" ["The Gospel of James"]. Mil'kov, V.V. *Drevnerusskie apokrify* [*Ancient Russian Apocrypha*]. St. Petersburg, Russian Christian Institute for Humanities Publ., 1999, pp. 735–737. (In Russ.)

6 Rudnitskii, K. *Rezhisser Meierkhol'd* [*Directed by Meyerhold*]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 526 p. (In Russ.)

7 Svintsitskaia, I.S. "Protoevangelie Iakova" ["Protoevangelium of James"]. Svintsitskaia, I.S. *Apokrificheskie Evangeliia. Issledovaniia, teksty, kommentarii* [*The Apocryphal Gospels. Research, Texts, Comments*]. Moscow, Pristsel's Publ., 1996, pp. 129–147. (In Russ.)

8 Svintsitskaia, I.S., and A.P. Skogorev. "Evangelie Psevdo-Matfeia" ["The Gospel of Pseudo-Matthew"]. Svintsitskaia, I.S., and A.P. Skogorev. *Apokrificheskie skazaniia ob Iisuse, sviatom semeistve i svideteliakh Khristovykh* [*Apocryphal Narratives About Jesus, the Holy Family and the Witnesses of Christ*]. Moscow, Kogelet Publ., 1999, pp. 6–10. (In Russ.)

9 Simonova-Partan, O. *Stranstvuiushchie maski: ital'ianskaia komediia del' arte v russkoi kul'ture* [*Traveling Masks: Italian Commedia Dell'arte in Russian Culture*]. Boston, St. Petersburg, Academic Studies Press, BiblioRossika Publ., 2021. 252 p. (In Russ.)

10 *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar' pod obshchei redaktsiei N.I. Tolstogo: v 5 t.* [*Slavic Antiquities: An Ethnolinguistic Dictionary under the General Editorship of N.I. Tolstoy: in 5 vols.*], vol. 4. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2009. 649 p. (In Russ.)

11 Timenchik, R.D. "Kuzmin Mikhail Alekseevich" ["Kuzmin Mikhail Alekseevich"]. *Russkie pisateli 1800–1917. Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers 1800–1917.*

Biographical Dictionary], vol. 3. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., FIANIT Publ., 1994, pp. 204–207. (In Russ.)

12 Fadeeva, L.V. "Solomoniia-povitukha v protoevangelii Iakova, na ikone Rozhdestva Khristova i v zagovorakh na legkie rody i zdorov'e detei" ["Solomonia as the Midwife in the Protoevangelium of James, on the Icon of the Nativity of Christ, and in Conspiracies for Easy Childbirth and the Health of Children"]. Fadeeva, L.V. *Ikona i knizhnaia legenda v russkom fol'klore* [*Icon and Book Legend in Russian Folklore*]. Moscow, Indrik Publ., 2019, pp. 152–196. (In Russ.)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/JBYNWE
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

СУДЬБЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ТВОРЧЕСТВА Л.Н. ТОЛСТОГО (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСКИ Н.К. ГУДЗИЯ С В.А. ЖДАНОВЫМ И Э.Е. ЗАЙДЕНШНУР). СТАТЬЯ ВТОРАЯ: ОТ ЕДИНОМЫСЛИЯ К НЕПРИМИРИМОМУ СПОРУ (1947–1962)

© 2025 г. М.А. Фролов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 02 октября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 января 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-282-321

Аннотация: В статье, основанной на ранее неизвестных и впервые вводимых в научный оборот архивных материалах, представлена история личного и эпистолярного общения трех выдающихся литературоведов и текстологов — Н.К. Гудзия, В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур. Во второй части работы представлена переписка корреспондентов за 1947–1962 гг. Этот период был отмечен их участием в научных дискуссиях, главным образом по вопросам текстологии. В нем выделяются два магистральных сюжета. Прежде всего, история развития их взаимоотношений — от крепкого человеческого и научного союза, в борьбе с бюрократией и чиновничьим произволом преодолевавшего препоны писательского, издательского, партийного и академического начальства, до непримиримого научного спора, ценой которого стало прекращение личного общения. Одной из его причин послужила полемика, касающаяся творческой истории и истории текста двух романов Л.Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Еще один немаловажный сюжет — жизнь научного сообщества, судьбы ученых в описываемый период — представляет собой отнюдь не фон, на котором разворачиваются события, отраженные в переписке, а является самостоятельной темой, которая, обнаруживая себя в деталях, позволяет читателю уяснить многое о времени и о людях, которым выпало жить и работать в это непростое время.

Ключевые слова: Н.К. Гудзий, В.А. Жданов, Э.Е. Зайденшнур, Н.Н. Гусев, Л.Н. Толстой, «Анна Каренина», «Война и мир».

Информация об авторе: Максим Андреевич Фролов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-9694-6583
E-mail: maximfam@mail.ru

Для цитирования: *Фролов М.А.* Судьбы исследователей творчества Л.Н. Толстого (по материалам переписки Н.К. Гудзия с В.А. Ждановым и Э.Е. Зайденшнур). Статья вторая: от единомыслия к непримиримому спору (1947–1962) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 282–321.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-282-321

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

THE FATES OF TOLSTOY SCHOLARS (ON THE CORRESPONDENCE OF N.K. GUDZIY WITH V.A. ZHDANOV AND E.E. ZAYDENSCHNUR). ARTICLE TWO: FROM UNITY OF MIND TO IRRECONCILABLE DISPUTE (1947–1962)

© 2025. Maxim A. Frolov

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 02, 2023
Approved after reviewing: January 24, 2024
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: Based on hitherto unknown archival materials, the article presents the history of personal and epistolary communication of three outstanding literary critics and textual critics — N.K. Gudziy, V.A. Zhdanov, and E.E. Seidenshnur. The second part of the work presents the correspondence for 1947–1962. This period was marked by their participation in scientific discussions, mainly on issues of textual criticism. There are two main themes in it. First of all, the history of the development of their relationship — from a strong human and scientific union, which, in the fight against bureaucracy and bureaucratic arbitrariness, overcame the obstacles of writers, publishers, party, and academic authorities, to an irreconcilable scientific dispute, the price of which was the cessation of personal communication. One of its reasons was the controversy concerning the creative history and history of the text of two novels by L.N. Tolstoy, *War and Peace* and *Anna Karenina*. Another important plot — the life of the scientific community, the fate of scientists in the period described — is by no means the background against which the events reflected in the correspondence unfold, but is an independent topic, which, revealing itself in detail, allows the reader to understand a lot about time and people who have to live and work in this difficult time.

Keywords: N.K. Gudziy, V.A. Zhdanov, E.E. Seidenshnur, N.N. Gusev, L.N. Tolstoy, *Anna Karenina*, *War and Peace*.

Information about the author: Maxim A. Frolov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-9694-6583
E-mail: maximfam@mail.ru

For citation: Frolov, M.A. The Fates of Tolstoy Scholars (On the Correspondence of N.K. Gudziy with V.A. Zhdanov and E.E. Zaydenschnur). Article Two: From Unity of Mind to Irreconcilable Dispute (1947–1962). *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 282–321. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-282-321

В послевоенные годы общение Н.К. Гудзия с В.А. Ждановым и Э.Е. Зайденшнур происходило — так представляется в отражении сохранившихся архивных материалов — от возникновения острой необходимости в поддержке коллеги до следующей аналогичной ситуации. Отметим обстоятельство, важное для понимания причин окончательного разрыва их отношений в 1962 г.: Жданов и Зайденшнур нуждались в помощи, а нередко и в защите Гудзия значительно больше, чем он — в участии и сочувствии своих vis-à-vis, которые в подавляющем большинстве случаев получали от него ожидаемую помощь.

В 1947 г. у Э.Е. Зайденшнур возникли серьезные проблемы — по административному произволу она оказалась на грани увольнения из Музея Л.Н. Толстого, с которым ее научная работа была связана теснейшим образом почти четверть века. Увольнение не состоялось, но руководство музея не нашло ничего лучшего, как перевести Зайденшнур в младшие научные сотрудники. Об этом мы узнаём сразу из нескольких писем. 31 декабря Эвелина Ефимовна обратилась к Гудзию с письмом, в котором рассказала о вставших перед ней трудностях:

> Отчисление меня — это важный вопрос только для меня. Я, конечно, не могу, совершенно спокойно отнестись к тому, что в угоду таким низкопробным людям, как Бельчиков и Успенский[1], из моей жизни с легкостью

1 Литературовед Николай Федорович Бельчиков (1890–1979) в 1946–1948 гг. был ученым секретарем Отделения литературы и языка (ОЛЯ) АН СССР, впоследствии, в 1949–1955 гг. возглавлял ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом), проводил в жизнь политику партии в отношении филологической науки. *Успенский* — предположительно, Всеволод Васильевич Успенский (1902–1960), литературовед, переводчик, с 1944 г. — главный библиотекарь Библиотеки АН СССР.

вычеркивают 24 года самой преданной, добросовестной и не совсем безрезультатной работы. Очень трудно бывает, когда плюют в лицо, утереться, сказать, что дождь идет.

От лиц, близко стоящих к Отд<елению> литер<атуры> и языка я точно знаю, что вопрос в отношении меня решался наиболее суровым образом «в угоду некоторым лицам» (так было мне сказано). Да я и сама отлично это знаю, так как мне хорошо известна подоплека, а все то, что говорят официально, это только небылица в лицах[2].

Ответ Гудзия, молниеносный и обстоятельный, последовал 2 января 1948 г. Он попытался убедить Зайденшнур в опасности принятия каких-либо категорических решений, которые могли бы навредить, прежде всего, ей самой. Гудзий основывался на собственном печальном опыте, во главу угла ставя интересы исключительно научного, а не административного свойства:

Я очень высоко ценю Вашу работу по Толстому вообще и, в частности, работу в Толстовском музее, и в этом отношении разделяю вполне мнение о Вас всех тех, кто способен по-настоящему оценить Вас, но, как я уже объяснял Владимиру Александровичу, я, как человек посторонний Академии наук СССР, не вижу способов лично и активно вмешаться в Ваше дело, тем более что произошло не отчисление Вас от Музея, как Вы пишете, а перевод в младшие научные сотрудники.

Я считаю это несправедливым по отношению к Вам, но считаю, что мое вмешательство, повторяю опять-таки — человека, постороннего Академии, — могло бы рассматриваться, как бестактность <...>

Мне самому лет 20 назад довелось быть переквалифицированным из профессоров даже не в доценты, а в преподаватели, и я не считал принципиальным разрешением вопроса уход из Университета. Для меня, как, однако, и для Вас, важнее было дело, которому служишь, а не ущерб, причиненный моему самолюбию.

Я считаю, что Вы поступили бы неправильно, заявив о своей отставке, тем более, что восстановление Вас в звании старшего научного сотрудни-

2 *Зайденшнур Э.Е.* Письма к Гудзию Н.К. 1939, 1946–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 26. Ед. хр. 4. Л. 22–23. Зайденшнур подразумевает антисемитскую подоплеку.

ка может и должно быть осуществлено без того, чтобы Вы покидали работу в Музее[3].

В недатированном письме, относящемся к первой неделе апреля 1948 г., Жданов достаточно подробно изложил тяжелую ситуацию, связанную с массой бюрократических и начальственных проволочек, которые не позволяли решить дело и тем самым носили оскорбительный характер для Зайденшнур, учитывая ее заслуги перед филологической наукой, музейным делом и непререкаемый авторитет:

> Опять о деле Эвел<ины> Еф<имовны>. Оно тянется шестой месяц (!) и не подходит к концу. Есть все обещания и нет оформления. Это просто бесчеловечно. Ал<ександр> Мих<айлович> обещал Вам, что все сделает 31 марта, при поездке в Ленинград к Мещанинову[4]. Потом перенесли на 10 апреля, на Бюро, но оно не состоится из-за болезни Мещанинова. Впереди — полная неопределенность.
>
> Вопрос для всех абсолютно ясен, в решении его участвуют четыре доктора наук, согласен Еголин, согласен Мещанинов — и никакого движения.
>
> Надоело уже повторять: Эв<елина> Еф<имовна> — один из создателей Музея, лучший (если не первый) знаток Толстого, автор именно теперь политически звучащей огромной монографии[5], какой нет ни по одному писателю в мире, и это на фоне аттестации лиц, не имеющих никаких работ и даже степени[6].

В 1953 г. Гудзий и Жданов, многоопытные текстологи, обладавшие

3 *Гудзий Н.К.* Письмо к Зайденшнур Э.Е. 2.01.1948 // ОР ГМТ. Ф. 68. Кп. 23246. Инв. № 248. Кор. 169.

4 Упомянуты: Александр Михайлович Еголин (1896–1959), литературовед, член-корреспондент АН СССР с 1946 г., в 1948–1953 гг. — заместитель академика-секретаря ОЛЯ АН СССР по кадрам; Иван Иванович Мещанинов (1883–1967), лингвист, археолог, действительный член АН СССР с 1932 г., академик-секретарь ОЛЯ АН СССР в 1934–1950 гг.

5 Упомянута кандидатская диссертация Зайденшнур «Русский фольклор в творчестве Л.Н. Толстого 1850-х – 1870-х гг.» (1944). Политическое звучание, в глазах Жданова, могло придавать этому научному труду то обстоятельство, что в стране именно в 1948 г. началась разгромная политическая кампания по «борьбе с космополитизмом», имевшая явную националистическую подоплеку.

6 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 55–55 об.

значительным практическим опытом, решили поднять в печати ряд важнейших методологических вопросов, систематизировать свои многолетние наблюдения и выводы, обратить внимание на проблемы, встающие перед современными текстологами и редакторами. Так появилась на свет статья «Вопросы текстологии», напечатанная в мартовской книжке журнала «Новый мир» за 1953 г., в которой авторы отмечали: «Различные текстологические вопросы с предельной остротой выдвигаются при установлении окончательного текста сочинений Л.Н. Толстого. Критическая проверка всего рукописного наследия его особенно трудна и сложна. Равного по объему рукописного и корректурного фонда нет ни у одного писателя <...>. Вряд ли встречаются еще у других писателей такие случаи, когда рукопись одного произведения была бы переписана десятью и более переписчиками» [4, с. 239].

Предыстория появления статьи не предвещала дальнейшего хода событий. В конце 1952 г. она была предложена редакции журнала «Новый мир». 15 января 1953 г. Жданов писал Гудзию:

> Я получил из «Нового мира» нашу текстологическую статью, — с незначительными замечаниями. Просят вернуть не позднее 20 января, чтобы вошла в 3-й номер. Без Вас я не хочу ее отдавать. Может быть, лучше перенести в № 4? Я склоняюсь к этому[7].

Вместе с тем Гудзий очень точно оценивал и предвидел научный и общественно-политический резонанс, который статья могла бы вызвать по выходе из печати. 15 февраля в письме к Ю.Г. Оксману он замечал: «...в № 3 “Нов<ого> мира” появится моя (и В.А. Жданова) статья по вопросам текстологии, которая может стать casus belli с <В.В.> Виноградовым, да и не только с ним одним» [15, с. 161]. Статья стала объектом критики, диапазон которой оказался достаточно широким — от безграмотных выступлений в печати лиц, облеченных административной властью, до систематической и последовательной критики в коллективных академических сборниках.

Оксман, для которого решение многих насущных проблем текстологии и эдиционной практики оказывалось в ряде случаев еще и очень личной

7 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 21 об.

задачей, с восторгом воспринял статью коллег, поскольку она в значительной части своих положений совпадала с его собственными взглядами. Как раз в это время ученый с пристальным вниманием следил за уровнем подготовки и принципами публикации текстов академических изданий Пушкина, Белинского, Герцена, посвящал этим проблемам публичные выступления, специальные курсы в Саратовском университете, заметки «для себя» [19]. В письме от 4 апреля 1953 г. он делился с Гудзием своими впечатлениями: «Вашу работу читал как “стихотворение в прозе” — исключительно тонко, убедительно, богато конкретным материалом! Без вас В.А. Жданов, конечно, не справился бы с той задачей, которая стояла (да и продолжает стоять) перед каждым, кто рискует взять на себя общую трактовку вопросов текстологии после прошлогодней дискуссии[8] <...>. Не успел до конца продумать все те выводы, которые наметились в связи с вашей статьей, как в речи Фадеева почувствовал возможность и некоторых оргвыводов, предвосхищающих всякую дискуссию на эти темы. Во всяком случае, беспрецедентно использование в столь ответственном выступлении, каким является речь верховного комиссара по делам литературы, не конкретного материала статьи, а тех скрытых тенденций, которые в ней якобы заложены» [15, с. 162–163][9].

8 Оксман имел в виду полемику в печати по проблемам издания произведений писателей-классиков, развернувшуюся на страницах «Правды», «Литературной газеты», а также журнала «Советская книга» с января 1952 г. по апрель 1953 г. [14; 17]. См., в частности: «Нарушая волю писателя, некоторые редакторы и текстологи печатают его произведения, не считаясь с последним, одобренным самим автором прижизненным изданием. Они подготавливают к печати текст по собственному усмотрению из различных рукописных и первопечатных редакций и вариантов. Подобная порочная практика в издании сочинений классиков должна быть решительно осуждена. Между тем у нее находятся защитники. В № 3 журнала “Новый мир” опубликована статья Н.К. Гудзия и В.А. Жданова “Вопросы текстологии”, являющаяся по существу попыткой теоретически обосновать редакторский произвол в издании сочинений классиков. Вместо того, чтобы привести и раскритиковать многочисленные факты такого рода, авторы статьи открыли огонь в другом направлении, провозглашая необходимость “реставрировать подлинный текст литературного памятника” по автографам, спискам переписчиков, первоначальным публикациям и т. п.» [17].

9 Ср. в докладе А.А. Фадеева, текст которого, опубликованный в «Литературной газете», демонстрировал антинаучное, политическое его происхождение: «В № 3 журнала за 1953 год напечатана статья Н. Гудзия и В. Жданова, которая представляет собой замаскированную полемику с государственным требованием упорядочить издание классиков. В переиздании классиков дело дошло до полного произвола со стороны ученых редакторов. Вносились различные поправки на основании всяких псевдонаучных заключений — из других вариантов, из первоначальных рукописей. Неким ученым редактором было даже предложено переиз-

Во второй половине марта авторам статьи стало известно, что против них готовятся выступления коллег из Сектора текстологии ИМЛИ АН СССР, а обсуждение статьи в Институте уже состоялось, о чем Жданов 20 марта сообщал Гудзию, незадолго до развития событий по неотложным служебным делам уехавшему в Киев:

> В день Вашего отъезда состоялось заседание сектора текстологии. Мне передали, что *все резко* выступили против нашей статьи. Особенно ярко выступал Петров. Ни одного нашего положения они не признали правильными <...> редакция не получила ни одного положительного отклика и есть много отрицательных с веской аргументацией <...>. Главного я сам не могу узнать — насколько авторитетна осуждающая статью категория читателей <...>. Лично я от ряда лиц (скромных по своему положению) слыхал только хорошие, даже восторженные отзывы. Как можно уловить, смысл обвинений в том, что мы не отошли от своих позиций, якобы осужденных на дискуссии[10].

24 марта в ИМЛИ состоялось еще одно обсуждение статьи Жданова и Гудзия, а также подготовленной в качестве ответа на нее статьи В.С. Нечаевой, заведующей сектором текстологии, — об этом Гудзий узнал из письма своего корреспондента на следующий день. Как и прошлое заседание, обсуждение носило, по непонятным причинам, закрытый характер:

> Вчера, оказывается, на очередн<ом> засед<ании> сектора текстологии опять при закрытых дверях обсуждалась ответная статья Нечаевой. В прошлую пятницу на Учен<ом> совете Ин<ститу>та в связи с организацией работы этого сектора поминалась наша статья — с выпадами против автора, сотрудника Ин<ститу>та, к<отор>ый якобы не захотел сделать для себя выводы из прошлого <...> следовало бы нам с Вами подать свой голос в выс-

дать роман “Анна Каренина” по первоначальной рукописи. Это, в конце концов, привело бы к тому, что исказили и растащили бы по частям всю классику, наше национальное достояние. Формально в статье Н. Гудзия и В. Жданова признается, что переиздаваться должен текст последнего прижизненного издания, но дальше статья наполнена ложными наукообразными предложениями, которые по существу ревизуют государственные указания» [18].

10 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1957 гг. // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 7. К. 5. Оп. 2. Ед. хр. 106. Л. 19–20 об.

шую инстанцию раньше чем появятся в печати формулировки, к<отор>ые трудно будет опровергать, раз они уже появились.

Временами мне кажется, что это раздражение тех, у к<оторы>х мы почву выбиваем (каково Нечаевой, работа к<отор>ой по Горькому — «Мещане»[11] — сделана по рукописи, предшествующей первому изд<анию>). На это меня наводит тот факт, что в воскресной передовой нет об этом ни слова, а повод был, если действительно мы сделали ошибку[12].

Статья Нечаевой тогда опубликована не была, но случай ответить критикой на работу коллег ей представился несколькими годами позже. Но вмешательство в дело высокопоставленных чиновников от литературы вызвало еще большее волнение Жданова, о котором свидетельствуют его письма к Гудзию, отправленные друг за другом, 27 и 28 марта:

Я и сейчас не жалею о нашей статье, но мне кажется, что бездеятельность может все дело погубить. Ясно, что они, так бодро выступая, имеют солидную поддержку. Принятая сектором статья поступила на утверждение Ин<ститу>та (его дирекции). Очевидно, они хотят выступить как учреждение. С.М. Бонди сказал мне, что на днях на президиуме Союза писат<елей> резко против выступал Фадеев. Это ведь оч<ень> серьезно. Если в «Правде» появится ответ (это мое предположение, я ничего об этом не слыхал), трудно будет воевать. По-моему, следовало бы обратиться в директивн<ую> инстанцию «к новым людям», к<отор>ые по-новому посмотрят на дело. Ваше отсутствие, конечно, очень досадно. Серг<ей> Мих<айлович> считает, что мы обилием примеров (особенно о вмешательстве С<офьи> А<ндреевны>) даем повод для нападок на объективных лиц...[13]

...Я никак не могу решить, что лучше — писать Вам или ждать Вашего возвращения. Вы получаете от меня чуть ли не ежедневные сводки случайных сведений, которые доходят до меня, и мож<ет> быть они мешают Вам сосредоточиться на киевских делах и мешают скорее закончить их <...>.

11 См.: [13, с. 6–101, 543–549].

12 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1957 гг. // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 7. К. 5. Оп. 2. Ед. хр. 106. Л. 23–24.

13 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 23–23 об.

> От всех я слышу буквально восторженные отзывы, некоторые перечитывали ее два раза, и тем возмутительнее та блокада, тот аракчеевский режим, к<ото>рый стремятся около нас создать. Я уверен, что обращение к руководящим лицам могло бы сразу изменить положение <...>. Я по природе своей активен, энергичен, и думаю, что наше вмешательство необходимо...[14]

В создавшейся ситуации Жданов и Гудзий принимают решение обратиться к Г.М. Маленкову, в описываемое время — председателю Совета министров СССР. Составление проекта письма взял на себя Жданов, Гудзий получил его вместе с письмом своего корреспондента 29 марта:

> Я все-таки посылаю Вам проект. Что можем мы выиграть из ожидания Вашего приезда? Проиграть же можем. Чем больше будет высказано обвинений, как бы нелепы они ни были, тем труднее будет оспаривать их. Если же Вы остаетесь при прежнем мнении, этот проект даст Вам возможность обдумать письмо в его окончательном виде <...>. Меня все время поражает совпадение дат. Как раз в эти дни в прошлом году (и несколько раньше в позапрошлом году) мы переживали волнения с текстологией. И потому лишь в какой-то мере победили, что все были единодушны. Как будто и теперь общественность на нашей стороне[15].

Об отправке этого письма Гудзий известил Оксмана 24 апреля, одновременно поблагодарив его за добрые слова поддержки и единомыслие: «Ваше суждение, как авторитетного и многоопытного текстолога, мне особенно дорого, хотя, правду говоря, в статье нет никаких открытий и изобретений и высказаны в ней элементарные, азбучные истины. Вы знаете всю предысторию нашего текстологического выступления и больше, чем другие, понимаете подкладку тех выпадов против двух авторов, которые не ограничиваются выступлением Фадеева, а имели печатное продолжение в “Сов<етской> книге” (Онуфриев) и в “Правде” (С. Петров). Ни меня, никого вообще эти выступления не взволновали; напротив, я только слыхал сочувственные отклики на статью, но стыдно то, что русский писатель об-

14 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 26–26 об.

15 Там же. Л. 32–33.

наруживает (не в первый раз) такое самоуверенное невежество и прибегает к аргументам типа “quos ego” <…>. Я и мой соавтор обратились с письмом в авторитетные инстанции с просьбой разъяснить нам, в чем мы неправы, и с указанием на то, как извратили наши оппоненты смысл и существо нашей статьи» [15, с. 164–165].

В тексте письма Маленкову содержался как ответ на несостоятельную критику «с трибун» и в печати, так и подробная научная аргументация текстологических взглядов авторов статьи:

> В докладе А.А. Фадеева, опубликованном в «Литературной газете» № 38, подвергнута резкой критике наша статья «Вопросы текстологии» («Новый мир», № 3). А.А. Фадеев заявил, что статья эта является «замаскированной полемикой с государственным требованием упорядочить издание классиков». Такое тяжелое обвинение и побуждает нас обратиться к Вам, как к главе правительства, с просьбой снять с нас это ни на чем не основанное подозрение, компрометирующее нас, как граждан советского государства. Прежде всего, никаких специальных новых государственных требований, касающихся изданий классиков и меняющих существующие установки, не было обнародовано. Какую же полемику можно иметь в виду? Кроме того, никаких «наукообразных предложений, которые по существу ревизуют государственные указания», в нашей статье тоже нет. Она призывает лишь к укреплению тех текстологических норм, которые до сего времени не отвергнуты ни одним правительственным указанием и на основе которых проводится академическая работа (проверка окончательного текста по рукописям), выдвинутая как принцип А.М. Горьким <…>. А.А. Фадеев, выдвигающий против нас настолько тяжкие обвинения, сам и в прошлом одобрял и теперь продолжает утверждать к печати тома сочинений Л.Н. Толстого, подготовленные по этому самому методу, не один раз поясненному в этом издании. Только запальчивостью можно объяснить чрезвычайно странное утверждение А.А. Фадеева о какой-то попытке переиздать «Анну Каренину» «по первоначальной рукописи» <…>. Утверждение А.А. Фадеева ставит его в неловкое положение, а, главное, свидетельствует об очень тяжелых условиях, в которых находятся некоторые работники, занятые изучением текстов классиков. Им созданы условия тягчайшего аракчеевского режима. Это проявилось уже в прошлом году и снова обострилось теперь в связи с нашей

статьей. В засекреченном порядке, без приглашения авторов и специалистов наша статья обсуждалась в Институте мировой литературы, и если появится в печати ответ на нее от имени Института, вряд ли кто-либо заподозрит, в каких неестественных условиях он рождался. Точно также втайне от нас обсуждалась статья на заседании президиума ССП, хотя один из нас является членом ССП. <...> Одно из основных требований для преуспевания науки — свободная дискуссия — грубо попирается в данном вопросе. Мы решительно заявляем, что ничего нового в области текстологии не предлагаем, а призываем к обобщению опыта, к осторожности, к самому тщательному изучению всех литературных документов. Мы повторяем то, что утверждают в течение 35 лет самые авторитетные ученые: в силу недостатков старой полиграфической базы и ошибок случайных помощников в гениальные творения классиков вкрались ошибки, которые надо устранить. В ответ на это нас голословно обвиняют в якобы псевдонаучных заключениях. В статье мы четко заявили, что самым порочным является возвращение к преодоленным автором первоначальным редакциям, что мы ратуем за очищение великих творений от случайных ошибок, что речь идет об искажениях или пропусках, главным образом, отдельных слов, а не о комбинациях текста или введения в законченный текст отброшенных авторов вариантов, нас же обвиняют в попытках исказить и растащить классику...[16]

Был ли получен ответ на письмо Маленкову, нам установить пока не удалось, но, судя по тому, что нападки в печати на Гудзия и Жданова продолжались и в дальнейшем, большой пользы оно им не принесло.

В 1957 г. из печати вышел коллективный труд, подготовленный в стенах ИМЛИ, — сборник статей «Вопросы текстологии». В издании, ответственным редактором которого выступила Нечаева, была опубликована ее статья «Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков». Говоря о сложных задачах, стоящих перед текстологом, изучающим творческую историю текста и не имеющим сведений о воле автора, она перешла к критике концепции статьи «Вопросы текстологии», которую она определила как «теорию реставрации»: «Авторы этой теории Н.К. Гудзий и В.А. Жданов с первой же страницы своей статьи

16 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 29–30, 34.

внушают читателю сомнения в прижизненных изданиях сочинений писателя <...>. Прижизненное издание авторы теории “реставрации” уподобляют картине художника, полотно которой замазано сверху малярами — небрежно и произвольно действующими редакторами и копиистами. Картину надо “реставрировать”, говорят они, т. е. снять все, чего нет в рукописи автора, не доверяясь ни одному печатному слову, не подтвержденному рукописными источниками. Что же считают авторы статьи “ошибками всякого рода”? <...> В сущности, к “ошибкам” они относят все без различия разночтения печатного текста с последней рукописью — автографом писателя. Нигде не говорят они о возможности таких разночтений печатного текста с автографическим, которые не являются “ошибкой” и поэтому должны быть сохранены в тексте <...>. Тот факт, что писатель внимательно читал корректуру, внося в нее многочисленные исправления и оставляя без правки предполагаемые “ошибки”, что писатель скреплял в печати своею подписью этот текст, не смущает авторов статьи <...>. Однако “ошибки”, о которых говорят авторы статьи, и исправления, которых они требуют, — это вовсе не опечатки и не орфографические ошибки <...>. Речь идет о восстановлении таких выражений и отрывков, которые были в рукописи и которые или исчезли, или оказались не случайно и механически, а сознательно измененными в печатной редакции. Авторы статьи берут в основном примеры из произведений Толстого, переписанных рукой С.А. Толстой, и, по их мнению, ею искаженных. Хотя С.А. Толстая, переписывая рукописи, обычно имела полную возможность каждое исправление согласовать с Толстым, а может быть, даже прямо исправляла рукопись по его указанию, авторы статьи считают все внесенные ее рукою исправления ее личным произволом, который должен рассматриваться, как порча текста <...>. Такой недифференцированный подход к разночтениям основного текста с другими источниками <...> является <...> ошибкой теории “реставрации”» [1, с. 69, 70].

Сборник статей 1957 г. сам по себе оказался не лишенным противоречий. Жданов и Гудзий, говоря о «порче текста» писателя С.А. Толстой, подразумевали, конечно, не только процесс переписки, но и тот вред, который был нанесен толстовской текстологии изданием, предпринятым ею в 1891 г., и посмертными томами 1911 г. Нечаева, защищая столь, по ее мнению, авторитетного редактора, в своих положениях расходилась с Л.Д. Опульской, ученицей Гудзия, в статье «Некоторые итоги текстологической работы над

полным собранием сочинений Л.Н. Толстого» отмечавшей: «...создалось положение, при котором для большинства произведений Толстого последние прижизненные издания являются совсем не авторизованными <...>. Известно, до какого абсурда был доведен текст повести “Детство” и рассказа “Набег” в издании С.А. Толстой 1911 г. <...> С.А. Толстая руководилась благим намерением — восстановить цензурные пропуски. Но нет никакой возможности установить, что в рассказе “Набег”, например, могло быть выкинуто цензурой и что было выпущено самим Толстым <...>. Так в издании 1911 г. был создан порочный, “сводный”, контаминированный текст <...>. Н.К. Гудзий и В.А. Жданов в статье “Вопросы текстологии” так справедливо характеризовали текстологические опыты С.А. Толстой: “Это примеры из далекого прошлого. Советская текстология с самого начала отмежевалась от дилетантского отношения к рукописям и твердо стоит на позициях научного принципа”» [1, с. 248, 257–258].

В порядке конструктивной критики, отметив методологические недостатки и крайности принципов, предложенных Ждановым и Гудзием, а также промахи в их собственной редакционной работе — на примере текста «Крейцеровой сонаты» (поддерживая решение Гудзия в отношении поправок С.А. Толстой в издании 1891 г., принятое им в Юбилейном издании), «Войны и мира» и «Анны Карениной», — Опульская подводила итог высказанным замечаниям: «Всякое исправление основного печатного текста по рукописям не только должно быть документально подтверждено, но должна быть всесторонне и обстоятельно доказана его необходимость. Недостаточно обнаружить в документах факт изменения текста, чтобы без анализа отнести его к вольному или невольному “искажению” переписчика или наборщика. Каждое разночтение, замеченное при сопоставлении текстов, в частности и при условии непосредственного перехода из одной рукописи в другую, не может механически устраняться по первоначальному тексту, но должно анализироваться, по крайней мере, с трех сторон: 1) своего происхождения, возможной принадлежности автору или авторизации; 2) значения и смысла в данном контексте; 3) соотнесенности с идейно-художественной структурой всего произведения» [1, с. 276].

Познакомившись со сборником и отвечая на поздравления с 70-летним юбилеем, Гудзий писал Жданову и Зайденшнур 12 мая:

> Среди сотен телеграмм, полученных мной в связи с не такой уже веселой моей юбилейной датой, Ваша телеграмма — одна из самых задушевных, дружеских и сердечных. Как ни преувеличен Ваш отзыв о моих качествах, я от души благодарю Вас за добрые чувства ко мне, за любовь, и я плачу Вам тем же <...>
>
> Какую пакостно-смердяковскую статью напечатала в «Вопросах текстологии» стопроцентная стервоза Нечаева. Надеюсь, что ей будет дан отпор, быть может, даже нами с Вами, Владимир Александрович, не считая рецензии, которая должна быть написана для «Вопросов литературы». При встрече обо всем этом поговорим[17].

Выход статьи Нечаевой задел в большей степени Гудзия — именно от него исходила инициатива подготовки печатного отклика. Отвечая на несохранившееся письмо Гудзия, Жданов обратился к нему 31 мая (накануне состоялось официальное чествование в Музее Л.Н. Толстого), и это послание свидетельствует, что поначалу, как это ни странно, он даже не имел большого желания знакомиться с содержанием подготовленного Гудзием ответа на критику Нечаевой:

> Вчера мне не удалось переговорить с Вами по поводу Вашего письма о текстологическом сборнике.
>
> Я не собираюсь читать его, но если Вы по-прежнему считаете необходимым ответить на статью Нечаевой (чему я *очень сочувствую*), то я внимательно прочитаю и мы с Вами обсудим <...>.
>
> Много раз мне приходилось присутствовать на юбилейных торжествах, но такого теплого и искреннего праздника, как вчера, пожалуй, еще не видал. Вот что делают горячее сердце и благородная деятельность юбиляра![18]

Статья Нечаевой вызвала недовольство не только Гудзия и Жданова, но и Оксмана — он намеревался посвятить этой статье и сборнику в целом рецензию в журнале «Вопросы литературы», но, к сожалению,

17 *Гудзий Н.К.* Письмо к Жданову В.А. и Зайденшнур Э.Е. 12 мая 1957 г. // ОР ГМТ. Ф. 68. Кп. 23246. Инв. № 249. Кор. 169.

18 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1957 гг. // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 7. К. 5. Оп. 2. Ед. хр. 106. Л. 16.

намерения своего не осуществил. 1 июня 1957 г. Гудзий сообщал Жданову:

> ...рецензировать «Вопросы текстологии» будет Ю.Г. Оксман, обещавший обсудить со мной все благоглупости Нечаевой и, м.б., других (рецензия для «Вопросов литературы»). Я думаю, что нам с Вами, как лицам заинтересованным следует пока что подождать. М.б., и за нас скажут то, что нужно. Но Ваши соображения мне не мешало бы иметь для разговора с Оксманом[19].

Очень скоро несогласие и желание Жданова и Зайденшнур продолжать дискуссию с сотрудниками Сектора текстологии ИМЛИ уступили место обеспокоенности относительно более серьезной проблемы. В 1957 г. стали циркулировать в научном сообществе сведения о подготовке новых многотомных собраний сочинений Толстого, в определенной степени критических, но адресованных широкой читательской аудитории. Во главу угла в своих ожиданиях и волнениях оба ученых ставили выбор — в пользу или против — установленных ими текстов «Анны Карениной» и «Войны и мира». Они неоднократно поднимали этот вопрос и на заседаниях издательских редколлегий, и в переписке. К этой обеспокоенности следует прибавить и выход в 1957 г. монографии Жданова «Творческая история “Анны Карениной”: Материалы и наблюдения» [11], который сам по себе не мог не вызвать продолжение прерванной в конце 1940-х гг. дискуссии между ним и Гудзием. 27 июня Жданов в письме к нему поинтересовался:

> До меня доходят слухи, что в Гослитиздате все время планируется новое издание собр<ания> соч<инений> Л.Н.Толстого. То говорят о 22-томном, то о 12-томном. То якобы решают готовить по-научному новый текст, то будто бы откладывают этот вопрос. Быть может, преступная деятельность текстологического сектора как-то влияет на это дело?
>
> Нельзя без возмущения думать о том, что они опять будут перепечатывать старое, когда по «В<ойне> и М<иру>», например, имеется множество потрясающих по своему значению исправлений дефектного текста. Почему бы им, если они, допустим, торопятся, не печатать

19 *Гудзий Н.К.* Письма к Жданову В.А. 1942–1957 гг. // ОР ГМТ. Ф. 68. Кп. 23246. Кор. 17.

по-новому то, что уже готово? Как можно, зная, что есть ошибки, сознательно повторять их?

Не поднимете ли Вы свой авторитетный голос перед руководством — устно или письмом?[20]

3 июля последовал ответ Гудзия, который весьма оперативно смог выяснить реальное положение дел, более того — попытался разъяснить издательскому руководству, с одной стороны, достоинства труда, выполненного Ждановым и Зайденшнур, а с другой — недостатки аргументации их противников. Это обстоятельство мы подчеркиваем особо, поскольку именно в его свете следует рассматривать все происходившие позднее события:

Я совершенно не был в курсе предполагаемых Гослитиздатом изданий соч<инений> Толстого. Ознакомившись с Вашим письмом, я позвонил на квартиру В.И. Григоренко, сообщившего мне следующее.

Предполагается два издания соч<инений> Толстого (избранных) — к 1959 г. — в 12-ти томах и к 1960 г. — в 18 томах. Первое издание предположено сделать по четырнадцатитомнику, относительно второго издания — решение еще не принято.

Я прочел почти полностью Григоренко Ваше письмо ко мне. По его словам, он пока слабо ознакомился с текстологическими благоглупостями под руководством Нечаевой, и она, во всяком случае, не вызвала с его стороны расположения к себе. К Вашим соображениям он относится вполне сочувственно и собирается созвать совещание толстоведов для решения острых вопросов текстологического порядка с участием, разумеется, Вашим и Эвелины Ефимовны. Т<ак> к<ак> я к 15-му июля собираюсь уехать на Рижское взморье, то просил Григоренко созвать совещание до оного числа, что он и обещал сделать[21].

Вскоре, 7 июля, Гудзий известил Жданова и о дате назначенного заседания:

20 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 38.

21 *Гудзий Н.К.* Письма к Жданову В.А. 1942–1957 гг. // ОР ГМТ. Ф. 68. Кп. 23246. Кор. 17.

> Сегодня я получил извещение о том, что в Гослитиздате (Новая Басманная, 19) в пятницу, 12-го числа в 11 ч. утра состоится обсуждение массового издания соч<инений> Л.Н. Толстого в 12 томах (на втором этаже)[22].

Именно в день обсуждения и произошел эпизод, который мы считаем «точкой невозврата» в отношениях корреспондентов. Суть и обстоятельства этого эпизода оказались за пределами публикуемой переписки и в каких-либо иных материалах отражения не нашли. Но он вызвал сильнейшее возмущение Жданова и предельно грубую реакцию с его стороны в записке от 12 июля:

> Ваше сегодняшнее выступление в Гослитиздате потрясло нас не менее, чем если бы на наших глазах скоропостижно скончался наш лучший близкий друг[23].

Гудзий не мог совершить какого-либо поступка или выступить с каким-либо заявлением, потенциально могущим навредить, хотя бы в малейшей степени, Жданову или Зайденшнур. По всей видимости, в выступлении Гудзий стремился к полной объективности. Разъясняя собравшимся перспективы различных редакторских подходов к публикации текстов двух великих романов Толстого, Гудзий, в глазах Жданова, не признал подход и установленные ими тексты единственно возможным решением, а рассказал о существовании иных точек зрения. Письма, относящиеся к началу 1960-х гг., сообщают к этому эпизоду дополнительные сведения — Гудзий пострадал от внутри-издательских слухов, приписавших ему то, чего он не совершал. На два с половиной месяца эпистолярное и личное общение было прервано. 1 октября от Жданова последовало письмо, сопровождающее отправку упомянутой выше книги. Оно отнюдь не содержало раскаяния в нанесенной Гудзию обиде, но выражало желание примирения «без сдачи позиций»:

> От всей души посылаю Вам свою книжку, только что сегодня мною полученную.

22 Там же.

23 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1957–1958 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. II. Карт. 6. Ед. хр. 48. Л. 1.

> Я давно хотел Вам написать, да не знал, как лучше: с подробным изложением вопроса или просто со словами: ведь нелепо до крайности — портить отношения, не омраченные в течение 30 лет. Писать по-деловому — боюсь, опять будем сердиться (мы оба очень возбудимы). Поэтому говорю просто: ничто и никогда не может испортить моего к Вам отношения, я всегда глубоко уважал и сердечно любил, люблю и буду Вас любить, дорогой, старый друг[24].

Гудзий откликнулся на следующий же день. Письмо демонстрирует исключительное терпение, деятельное добросердечие, но вместе с тем прямоту в выражении своего мнения и связанных с ним чувств. Стараясь «замаскировать» полемику с Гудзием, Жданов решил вовсе не называть имя своего коллеги в книге, более того — сформулировать некоторые из выводов таким образом, что читателю, не обладающему полной осведомленностью в текущей литературе о Толстом, невольно приходилось бы воспринимать их как единоличные открытия Жданова:

> В ответ на Ваше вчерашнее письмо я должен, прежде всего, сказать Вам, что, откровенно говоря, мне нужно понять то, что потребовалось 2½ месяца для того, чтобы написать мне в дополнение к тому первому письму, которое я получил от Вас за несколько часов до моего отъезда из Москвы и содержание которого Вы, я надеюсь, хорошо помните — настолько, чтобы мне не делать насилие над собой, воспроизводя его в Вашей памяти, тем более что физически и нервно я не так уж хорошо себя чувствую, чтобы доставлять себе дополнительное волнение.
>
> Судя по Вашему письму, все дело в том, что мы «опять будем сердиться», что «мы оба возбудимы». Я не могу взять на себя ответственность за инцидент, произошедший в Гослитиздате, но я очень прошу Вас — не будем никогда возвращаться к нему ни письменно, ни при наших деловых встречах. Так будет лучше для нас обоих.
>
> Благодарю Вас за Вашу книгу и поздравляю Вас с ее выходом в свет. Я успел ее пока только перелистать, но мне бросилось в глаза, что мое имя ни разу в ней не упомянуто. Назван лишь 20-й том, как будто он сделан анонимным автором, а между тем, каково бы ни было качество моей работы, она все

24 Там же. Л. 2.

же в какой-то степени пригодилась Вам. Поверьте, что тут дело не в моем авторском самолюбии и самомнении (я далек от всего этого), но я обратил бы на это внимание и в том случае, если бы на моем месте был бы другой автор.

Вот на стр. 7, говоря о начальных строках «Анны Кар<ениной>», Вы пишете, что не было ни у кого потребности сверить их с рукописями, никто не сопоставил пушкинского отрывка (начального) со сценой в салоне Бетси Тверской[25]. Выходит, что это сделали только Вы. В тульском сборнике Вы указываете, кому принадлежит честь этого «открытия»[26]. Почему же в книге это выглядит совсем иначе?! Если даже допустить, что читатель Вашей книги должен быть непременно знаком с провинциальным изданием, к которому Вы его отсылаете на стр. 8–9, то сказанное в Вашей книге зачеркивает то, что сказано по этому частному поводу в тульском сборнике. Это, разумеется, частность, но и перед ней я стою в недоумении. Я не хотел бы Вас огорчать, но, откликаясь на Ваше письмо и на Ваш подарок, я не мог не поделиться с Вами своим смущением[27].

В ответном письме Жданова, отправленном 2 октября, просматривается и истинная причина замалчивания имени Гудзия: отчасти стремление избежать полемики, отчасти же — злопамятность Жданова:

Считаю необходимым немедленно ответить на деловую часть Вашего письма.

Я сознательно обошел Ваше имя в моей книжке — и не потому, что стремился умолчать его, а потому, что мне было крайне неприятно касаться наших с Вами разногласий в вопросе о первых вариантах «А<нны> К<арениной>». Неизбежно было хоть в самых общих чертах сказать о них в я<сно->п<олянском> сборнике, но я не находил для себя возможным каждый раз (и тем более в книге) напоминать о них. Я сделал это из самых лучших побуждений, считая, что такой шаг — тактичен, и никак не мог пред-

25 Гудзий рассказал о пушкинском наброске «Гости съезжались на дачу» (1828–1830) как о творческом импульсе, вдохновившем Толстого на работу над «Анной Карениной», в журнале «Красная новь» в 1935 г., а также в комментарии в т. 20 Юбилейного издания и в работе «Анна Каренина: Неизданные тексты» в первой книге толстовского тома «Литературного наследства» в 1939 г.

26 См.: [10].

27 *Гудзий Н.К.* Письма к Жданову В.А. 1942–1957 гг. // ОР ГМТ. Ф. 68. Кп. 23246. Кор. 17.

ставить себе, что это смутит и огорчит Вас. К тому же, в книге ясно говорится о легендах, существовавших при жизни Толстого, а не об исследов<ательских> работах.

Ваш отклик на книгу (еще не поступившую в продажу) был первым и — не очень приятным <...>.

P.S. Закончив письмо, подумал: Вас огорчило отсутствие Вашего имени в моей книге, тогда как для этого нет оснований, о чем я только что написал. А как должен был бы я, по-Вашему, отнестись к действительному замалчиванию моих работ в Вашей статье о толстоведении за 30 лет?[28]

P.P.S. Вспомнил еще: за 4 года прохождения книги в Изд<ательст>ве я несколько раз говорил Вам о том, что я совсем не касаюсь в ней наших расхождений и что поэтому не упоминаю Вашего имени; Вы совершенно равнодушно относились к этому[29].

В подтверждение наших слов о личных качествах Гудзия приведем еще одно письмо Жданова — его отклик на поздравление с 60-летним юбилеем, датированный 30 января 1958 г. (текст телеграммы Гудзия не сохранился, но сам факт существования этого послания очень важен, как жест, характеризующий ученого):

...долгие годы совместной работы это самое дорогое в отношениях с людьми, а у нас с Вами — это труд над Толстым. Ведь сколько Вы положили труда — такого прекрасного — и скольких научили любить этот труд. Я всегда ценил и буду ценить и мое общение с Вами, и Вашу дружескую помощь[30].

Дальнейшая часть выявленной переписки представлена только письмами Жданова и Зайденшнур. Они важны для воссоздания истории их общения — это позволяют сделать и их письма к другим адресатам, копии которых они прилагали к своим посланиям. В 1960–1962 гг. переписка была связана с надеждами Жданова и Зайденшнур опубликовать установленные

28 В статье Гудзия «Работа над литературным наследством Льва Толстого за годы Советской власти», опубликованной в 1947 г., не содержится ни одного упоминания о трудах Жданова [6].

29 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1957–1958 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. II. Карт. 6. Ед. хр. 48. Л. 3–3 об.

30 Там же. Л. 4.

ими критические тексты «Анны Карениной» и «Войны и мира» в академических изданиях или в одном из собраний сочинений писателя. С 1959 г. Зайденшнур вела переговоры с Гослитиздатом о публикации «Войны и мира» в составе 20-томного собрания сочинений[31]. Но уже к январю 1960 г. ей стало ясно, что это стремление вызывает негативную реакцию коллег. 4 января она сообщала Гудзию:

> ...вокруг текста «Войны и мира» создается такая атмосфера, что я вынуждена отказаться от издания. Посылаю Вам копию моего письма к Г.И. Владыкину.
>
> Вас лично я глубоко благодарю за оценку моей работы, за Вами, как всегда, благородные и принципиальные выступления.
>
> Как мне ни грустно расставаться с мыслью о публикации так бережно и с такой любовью выверенного мною текста, как ни важно и дорого было для меня Ваше и Ник. Ник. Гусева участие в этом деле, — ничего я не могу сделать иного, как отойти от него[32].

В письме Владыкину, отправленному в тот же день, Зайденшнур рассказала о том, что заставило ее принять это нелегкое решение, наложить вето на публикацию и потребовать возвращения материалов, переданных ею в издательство:

> Несмотря на то, что крупнейшие специалисты толстоведы, члены редколлегии нового издания собрания сочинений Л.Н. Толстого Н.К. Гудзий и

31 В этой связи напомним о примечательном факте — 14 апреля 1961 г. Гудзий и А.И. Белецкий обратились к директору издательства «Советская Россия» Б.А. Гаврилову с просьбой ускорить издание монографии Зайденшнур «Создание романа “Война и мир”», рукопись которой находилась в издательстве: «Эта книга — весьма ценный труд, впервые правильно раскрывающий идейные позиции Л.Н. Толстого в период написания романа. Исследование Э.Е. Зайденшнур получило полное признание ученых, и нам хорошо известно <...>. В ней удачно сочетались строгая научность с доступностью изложения. В научном обиходе находятся истории создания двух романов: “Анна Каренина” и “Воскресение”. Не хватает такой книги по роману “Война и мир”» (Гудзий Н.К., Белецкий А.И. Письмо Гаврилову Б.А. 14 апреля 1961 г. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 5. Ед. хр. 35. Л. 1). Монография Зайденшнур «“Война и мир” Л.Н. Толстого. Создание великой книги» увидела свет в издательстве «Книга» в 1966 г., но участие, проявленное коллегами к книге и ее автору, должно быть памятно.

32 *Зайденшнур Э.Е.* Письма к Гудзию Н.К. 1939, 1946–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 26. Ед. хр. 4. Л. 14.

Н.Н. Гусев, а также другие компетентные лица положительно оценили мою работу по выверке текста «Войны и мира», вокруг этой работы лицами, весьма мало сведующими в области текстологии, особенно Толстого, созданы атмосфера недоверия и какая-то шумиха.

Напомню, что в отношении текста «Войны и мира» не сделано мною ничего необычного, мною придуманного, а лишь выполнена та обязательная проверка, которая в свое время была проведена для всех произведений Толстого, для одних лучше, для других хуже. И единственное произведение, роман «Война и мир», такой проверке ни разу не подвергалось, что не раз уже отмечалось в печати.

Напомню также, что инициатива публикации выверенного текста «Войны и мира» принадлежит не мне, а Гослитиздату. Предвидя осложнения, которые должна была встретить эта работа у определенного круга лиц, я отказалась передать ее в Гослитиздат. Однако после неоднократных бесед с Н.Н. Акоповой и С.А. Розановой, убеждавших меня предоставить Гослитиздату право публикации подготовленного мною текста «Войны и мира», я согласилась и, правда, условно дала первый том, не входя пока ни в какие официальные отношения с Гослитиздатом.

Предположения мои относительно неизбежных препятствий полностью оправдались. Ведь речь идет сейчас не о научном, обязательном во всех спорных случаях обсуждении, против которого невозможно возражать, а о борьбе, характер которой мне непонятен. Да и, кроме того, в атмосфере такой не принципиальной, не научной, а скорее личной борьбы не может решаться столь серьезный вопрос.

Оставаясь убежденной в правильности своей работы и ее методов, я вынуждена категорически отказаться от участия в предпринимаемом Гослитиздатом издании сочинений Л.Н. Толстого.

Прошу Вашего распоряжения о выдаче мне оставшихся в Гослитиздате экземпляров первого тома «Войны и мира» с исправлениями. Это моя личная работа, и, разумеется, ни одна из внесенных мною по рукописным источникам поправок не может быть использована Гослитиздатом без моего согласия[33].

33 *Зайденшнур Э.Е.* Письма к Гудзию Н.К. 1939, 1946–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 26. Ед. хр. 4. Л. 16–18.

Как выясняется из писем Жданова, с начала 1960-х гг. и он вел переговоры с Гослитиздатом, инициированные Н.Н. Гусевым, о публикации романа «Анна Каренина». 1 июня 1962 г. Жданов отправил Гудзию письмо, в котором рассказал о тех эпизодах, которые делали затруднительным осуществление его замысла. Заключительные строки его письма своей интонацией указывают на то, что написано оно после очередного длительного перерыва в их общении, но не является попыткой его возобновления:

> Совершенно неожиданно для меня я получил от Н.Н Гусева два взволнованных письма, в которых он настойчиво убеждает меня отдать исправленные тексты «Анны Кар<ениной>» в 20-томное издание.
>
> Посылаю Вам, члену редколлегии, копии своих ответов Н.Н. Гусеву; в одном из них упоминается Ваше имя.
>
> У меня нет намерения вновь поднимать вопрос, и Вы, пожалуйста, не считайте себя обязанным отвечать мне. Просто я не хотел вести такую переписку за Вашей спиной[34].

Ниже мы приведем фрагменты из упомянутых писем Жданова Гусеву, датированных 15 мая и 1 июня, поскольку они касаются не столько текстологических проблем, сколько достаточно выразительно обрисовывают характеры участников отраженных в них эпизодов и сами обстоятельства, в которых эти эпизоды имели место:

> ...самое главное в том, чтобы толстовский текст «Анны Карениной» был напечатан в его подлинном виде. Это самое важное, и нельзя понять, как редколлегия, посетовав на меня, могла примириться с изданием текста, содержащего сотни ошибок, о которых несколько раз заявлялось в печати <...>.
>
> Речь идет не о Б.И. Бурсове (к нему я никаких претензий не имею), не о популярной статье, без которой издание могло бы легко обойтись, и в коей я не заинтересован. Дело в том, что Гослитиздат встал на путь сознательного третирования двух лиц, отдающих жизнь своему делу.
>
> По структуре издания, каждый том ведет одно лицо, которому поручается статья и текстологическая подготовка (разумеется, по согласованию

34 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 50.

с ним могут быть перемены). Первое исключение было сделано для Эвелины Ефимовны. Очень странным показалось, что без ее ведома общая статья была заказана Л.Д. Опульской, никогда не занимавшейся «Войной и миром». Работники Гослитиздата уверили Э.Е., что на кандидатуре Опульской настаивал Н.К. Гудзий и неудобно-де конфликтовать с ним. Э.Е. не захотела обижать Николая Каллиниковича и согласилась, хотя не раз заявляла о своем возмущении работникам Гослитиздата. Впоследствии выяснилось, что ссылка на Н.К. Гудзия была ложью; Н.К. Гудзий честным словом заверял, что не имел к этому делу никакого касательства.

В свое время, когда еще не оформилось издание, было сказано, что весь аппарат по «Анне Карениной» передается мне. Переговоры почему-то долго не возобновлялись, а когда со мной договорились о текстах, я стороной узнал, что статья уже заказана <...>.

Своей работы я в Гослитиздат не сдавал. Я частным образом дал первый том лично Чулкову, который должен был вести «Анну Каренину», как внутренний редактор. Чулков попросил исправленный текст для предварительного ознакомления с характером исправлений. Он обещал никому не показывать рукописи, но, как случайно выяснилось впоследствии, он не только показывал, но даже не постеснялся сделать выписки, что повлекло за собой вмешательство директора Музея, возмущенного поведением сотрудников Гослитиздата.

Как только я узнал о приглашении, без согласования со мной, другого автора статьи, я взял рукопись у Чулкова (она находилась у Чулкова одну неделю).

Э.Е. Зайденшнур исследовала «Войну и мир», а статью отдали случайному в этой теме автору. Мною написана статья об «Анне Карениной», а ищут авторов для статьи, афишируя к тому же, что ни Э.Е., ни я не способны-де статьи написать <...>.

Когда начались переговоры со мною (очень поверхностные, с явной надеждой, что я не соглашусь), «Анна Каренина» уже набиралась. О какой же текстологической работе могла идти речь?![35]

Над текстами «Анны Карениной» я работал несколько лет. За «Анну Каренину» и за «Мертвые души» мы оба (я и Эвелина Ефимовна) в лихие

35 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 52–53.

времена очень пострадали, но не сдали ни одной позиции и до последнего времени продолжаем защищать принципы текстологии. Больше 10-ти лет моя работа по «Анне Карениной» лежала втуне. Наконец, поставили вопрос об издании — и я отказался. Простым капризом или дешевой амбицией этого не объяснить <...>.

Все-таки трудно понять позицию редколлегии. Она создана не для того, чтобы инспектировать популярные статьи, появляющиеся десятками в разных изданиях. Ее главная обязанность охранять тексты Толстого. А редколлегия фактически отказалась от выполнения своих прямых обязанностей в отношении «Анны Карениной»[36].

На этом эпизоде личное и эпистолярное общение Гудзия со Ждановым и Зайденшнур прекращается и полностью уступает место полемике на страницах периодической печати. Несмотря на изложенные в письмах трудности, их работа в ближайшие годы нашла свое отражение в изданиях, в отношении же работы Гудзия — и здесь, к сожалению, не обошлось без участия его оппонентов — все сложилось не столь благополучно. О сути и обстоятельствах полемики, развернувшейся в первой половине 1960-х гг., очень точно писала А.Г. Гродецкая: «Случаи переработки Толстым печатных текстов своих произведений немногочисленны — так велика была в нем, как известно, сила отчуждения, отторжения написанного и опубликованного, поэтому и кардинальная переработка “Войны и мира”, проделанная им для издания 1873 года при участии Н.Н. Страхова, — явление редкое. Если Н.К. Гудзий, поддержанный Б.М. Эйхенбаумом, выступал за то, чтобы печатать текст “Войны и мира” по изданию 1873 года (третьему), в котором историко-философские отступления были отнесены в Приложение, некоторые — вообще удалены и французский язык заменен русским, то его оппоненты — Н.Н. Гусев, Э.Е. Зайденшнур, В.А. Жданов, Л.Д. Опульская — отстаивали идею публикации романа по изданию 1868–1869 годов (второму). К единому мнению участники полемики так в итоге и не пришли <...>. Победе в дискуссии одной из сторон препятствовал <...> высочайший научный авторитет каждого из текстологов, ее участников, и, прежде всего, — авторитет Николая Каллиниковича Гудзия <...>. Полемика вокруг

36 *Жданов В.А.* Письма к Гудзию Н.К. 1942–1962 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 25. Ед. хр. 19. Л. 51.

текста “Войны и мира” привела к тому, что ошибки, найденные в Юбилейном издании, были учтены и исправлены в 20-томном Собрании сочинений Толстого (Т. 4–7, 1960–1963; работа В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур). Оно и 22-томное собрание <...> с тех пор считаются наиболее авторитетными. Текст “Анны Карениной” был уточнен по рукописям и заново критически подготовлен (также В.А. Ждановым и Э.Е. Зайденшнур) для издания романа в “Литературных памятниках” в 1970 году. И только дефинитивный текст “Воскресения”, как и рукописные редакции и варианты романа, после редакторской работы Н.К. Гудзия предметом критического исследования не стали» [2, с. 73–74, 86–87].

Тем очевиднее для нас, в свете публикуемой переписки, становится принципиальная неправота оппонентов Гудзия. В начале 1960-х гг. Жданов и Зайденшнур, не остановившись на защите и аргументации собственных взглядов на творческую историю и проблему окончательного текста «Войны и мира» и «Анны Карениной», пошли дальше — и подвергли целенаправленной и, как указывает Гродецкая, во многом несправедливой критике работу Гудзия по публикации критического текста романа «Воскресение».

Весной 1963 г. Оксман узнал от Гудзия о подготовленной к печати статье «Что считать каноническим текстом “Войны и мира”?» и 10 мая в письме к другу признавался: «С нетерпением жду твоей статьи в “Новом мире”» [16, с. 41]. 14 мая пришел ответ Гудзия: «Статья моя о “Войне и мире” должна появиться в № 4 “Нового мира”, который вот-вот должен выйти» [16, с. 42]. Наконец, в апрельской книжке журнала она увидела свет.

Ей предшествовала, появившаяся еще в 1959 г. в июньской книжке того же журнала, статья Зайденшнур «По поводу текста “Войны и мира”», написанная под впечатлением от «мытарств», связанных с публикацией итога ее многолетней текстологической работы, но главным образом в стремлении познакомить читателя с некоторыми ее результатами. Хронологически она обозначила 90-летие со дня выхода в свет завершающих томов издания романа, предпринятого в 1868–1869 гг., и рассказывала о его недостатках, об участии С.А. Толстой в его подготовке и возникших в процессе переписки и перепечатки текста ошибках, вкравшихся и в следующее издание 1873 г., и т. д. Эта статья представляется наиболее взвешенной и предельно лаконичной, что объясняется, в том числе, «целевой аудиторией» журнала, в котором она увидела свет. Более того, она концептуально и

методологически (применительно к истории текста «Войны и мира») очень близка к статье Жданова и Гудзия «Вопросы текстологии», напечатанной в том же журнале шестью годами ранее, что могут подтвердить, например, такие ее фрагменты: «Рукописи Толстого принимали подчас такой вид, что прочтение их другим лицом требовало предельного внимания и умения разобраться во всех разбросанных вставках и дописках <...> условия, в которых переписывала С.А. Толстая, немало способствовали появлению ошибок и пропусков, которых в копиях, сделанных ею, пожалуй, больше, нежели в работе других переписчиков <...> она, видимо, смело переписывала рукописи мужа, не сомневаясь в правильности прочтения слов, и допускала множество ошибок, немалая часть которых осталась не замеченной Толстым и дошла до печатного текста <...>. При подготовке к печати только что закончившегося полного 90-томного Собрания сочинений Толстого тексты всех произведений — одних более тщательно, других менее тщательно — выверялись и исправлялись по рукописным источникам <...>. Единственное произведение, для которого столь необходимая текстологическая работа совершенно не проводилась, — это “Война и мир” <...>. И вот уже девяносто лет “Война и мир” печатается с сохранением всех ошибок и описок, наслоившихся на текст Толстого <...>. Не пора ли такие ошибки перестать узаконивать “последней волей автора”?» [12, с. 279–280, 282].

Те формы, которая полемика, инициированная Ждановым и Зайденшнур, приняла спустя несколько лет, вызывают лишь недоумение. Обратимся к статье Гродецкой: «Полемика вокруг сложнейших текстологических решений тех лет и сейчас поражает накалом страстей. Развернувшаяся как закономерный итог работы сразу по завершении издания, она захватила, помимо научных журналов и сборников, и оттепельный “Новый мир” — каким бы удивительным ни казался этот факт сегодня. Но и сегодня новомирская статья Н.К. Гудзия “Что считать ‘каноническим’ текстом ‘Войны и мира’?” без преувеличения — захватывающе интересное чтение. Как, впрочем, и выступления его оппонентов» [2, с. 73]. Редакция журнала и прежде всего сам Гудзий, намеревавшийся «напомнить и кое в чем уточнить историю публикаций текста романа при жизни Толстого, а также досказать то, что полностью не было сказано в связи с этой историей» [7, с. 234], по-видимому, предполагали, какой широкий резонанс она вызовет по выходе в свет, — статье было предпослано краткое редакционное примечание: «Пуб-

ликуя статью академика АН УССР Н.К. Гудзия, редакция не предполагает открывать дискуссию по вопросу о “каноническом” тексте “Войны и мира”. Однако мы думаем, что точка зрения крупнейшего ученого-толстоведа может представить интерес для читателей “Нового мира”» [7, с. 234].

Кратко рассказав об истории публикации романа в 1860–1880-е гг. и его критиках, Гудзий принялся последовательно и подробно рассматривать текстологические особенности изданий романа, вышедших в 1868–1869, 1873, 1886 гг. Упомянул он и о редакторском прецеденте в Юбилейном издании: в первом тираже (1930–1933) «Война и мир» печаталась по изданию 1886 г. с исправлениями по изданию 1873 г., а во втором тираже (1937–1940) — по изданию 1868–1869 гг. с альтернативным делением на тома и с внесением исправлений по изданию 1873 г. (различия касались и подачи иностранных текстов). Подвергнув критике аргументы сторонников мнения, что текстом, выражающим последнюю авторскую волю, является текст издания 1868–1869 гг., а не 1873 г. (главное отличие которого от предшествующих публикаций — «перенесение всего историко-философского материала “Эпилога” в приложение к изданию 1873 года в интересах художественно-композиционных» — Гудзий признал целесообразным [7, с. 244]), ученый подчеркнул, что каноническим «необходимо считать текст романа в издании 1873 года, представляющий собой результат последней активной работы Толстого над романом. Если бы эта работа протекала через значительный промежуток времени после первой его публикации, мы не вправе были бы считать ее “каноническим” текстом, так как она могла отражать существенную эволюцию Толстого в его мировоззрении и в художественных и эстетических взглядах. Но переработка текста “Войны и мира” сделана была всего лишь через четыре года после первой публикации романа <...> и затем повторена была через семь лет, в 1880 году, без попыток в этот промежуток времени вернуться к первоначальной редакции романа. Это была последняя писательская воля Толстого, отказа от которой документальных и сколько-нибудь достоверных сведений мы не имеем. Принимая эту переработку романа в издании 1873 года, мы, естественно, должны принять и самые существенные ее особенности — замену иностранных текстов русскими, перенос военно-исторических и философских рассуждений в приложение к тексту романа и исключение некоторых глав и частей их, содержащих философские отступления <...> опечатки, вкравшиеся в издание 1873 года, и ошиб-

ки переписчиков должны быть исправлены <...>. Автор настоящей статьи <...> не отстаивал своей точки зрения на текст “Войны и мира” в издании 1873 года как на текст, который должно признать “каноническим”. Объясняется это тем, что соображения, защищаемые им в данной статье, окончательно закрепились в его сознании с запозданием» [7, с. 238, 245–246].

В февральском номере журнала «Вопросы литературы» за 1964 г. состоялся обмен открытыми письмами между Гусевым и Гудзием. Гусев счел доводы, приведенные Гудзием в пользу выбора издания 1873 г., недостаточно обоснованными. Он привел свидетельства того, какое значение придавал сам Толстой присутствию в словесной ткани романа французского языка, а в его композиции — историко-философских отступлений, и упрекнул Гудзия в том, что он в своих суждениях о романе оказывается рядом с критиками Толстого 1860–1870-х гг., в то время как «современные советские литературоведы высказывались по данному вопросу с такой обоснованностью, которая и не снилась» оппонентам писателя. Свое письмо Гусев завершил утверждением о том, что «каноническим текстом “Войны и мира” следует признать издание 1886 года», которое, по его мнению, «является выражением последней авторской воли Толстого», с учетом исправлений, внесенных им в издание 1873 г. [8, с. 180, 182–184, 187–190]. Гудзий ответил: «...я стараюсь оспорить эти взгляды, и все дело не в том, что тут говорят уважаемые по достоинству Н. Гусевым современные литературоведы, а в том, насколько состоятельна или несостоятельна моя критика их аргументации <...> я обратил внимание не на самый факт использования документов, а на то, что Толстой приводит их в подлиннике, что, само собой разумеется, никак не связано с его намерением отразить в романе французский склад мыслей <...>. Упоминая о признании Толстого в письме к Страхову во время подготовки к новому изданию “Войны и мира”, что он “кое-что выкидывал плохое”, Н. Гусев прежде всего указывает на две небольшие фразы, из которых первая заменена, а вторая вовсе исключена. Далее Н. Гусев перечисляет семь философских вступлений к отдельным частям “Войны и мира”, изъятых Толстым в издании 1873 года. Из рассуждений Н. Гусева вытекает, что “кое-что плохое”, выкинутое Толстым в новом издании романа, — это не философские вступления, а только две упомянутые фразы. Это явно невероятное заключение как бы подкрепляется утверждением Н. Гусева, что Толстой исключенным из издания 1873 года философским вступлениям

“придавал существенное значение”. Если это так, то, спрашивается, зачем же Толстой исключал эти вступления? <…> …В 1886 году роман был напечатан в двух несходных текстах! И текст с переводом французского языка на русский, но с оставлением философских и военно-исторических глав при жизни Толстого выдержал еще три издания, тогда как текст пятого издания (с французским языком) — только два <…> мы должны “каноническим” текстом “Войны и мира” считать последнюю творческую переработку романа в издании сочинений 1873 года, никак не связанную с изменением основных его мировоззренческих позиций» [3, с. 191, 192, 199, 200].

Во втором номере журнала «Русская литература» появилась статья Жданова и Зайденшнур «Еще раз об издании сочинений Л.Н. Толстого». Познакомившись с теми несправедливыми упреками и обвинениями, которыми она была полна, Гудзий писал Оксману 8 августа: «Всю первую неделю занят был писанием ответа Жданову и Зайденшнур (17 страниц), который вчера послал в “Русскую литературу” <…>. Я не пойму, дорогой друг, твоего непротивленческого отношения к этой гнусной паре. Сам ты когда-то писал мне о желании пересмотреть свои знакомства, сам ты непримирим по отношению к тем, кого ты не считаешь порядочными людьми, а мне рекомендуешь благодушное отношение к людям, которым я не только не сделал зла, но, наоборот, был благожелателен к ним. Если я что-нибудь нужное сделал в своей научной работе, то прежде всего — по редактированию Толстого, а Жд<анов> и Зайд<еншнур>, во многом шедшие по моим стопам, не в первый раз отплатили мне черной неблагодарностью, написав не только гнусную, но и безграмотную и стилистически, и по существу статейку. Чего стоят хотя бы выдумки о Страхове, о том, как нужно печатать “Дьявола”, “Отца Сергия”, “Живой труп”, о том, как нужно считаться с интересами широкого читателя. Демонстрации не собираюсь устраивать, но всякое общение, включая чисто внешнее даже, всячески постараюсь прекратить с этой нечистью» [16, с. 50]. Оксман в письме от 13 августа, полностью поддерживая друга в его антипатии к Зайденшнур и Жданову, тем не менее попытался убедить его воздержаться от некоторых крайностей: «…ты напрасно меня упрекаешь в защите В.А. Жданова и его музы. Я очень рад, что ты резко ответил им на их безобразную и претенциозную статью, но, повторяю, у тебя нет оснований для прекращения знакомства с ними. Вернее, знакомство ты можешь и прервать, т. е. уклоняться от встреч и переписки с ними,

но для *декларации* об этом у тебя все же нет достаточных оснований. Они могут упрекнуть тебя в желании закрыть им рот, в нетерпимом отношении к критике» [16, с. 51–52]. Обратим внимание на то, что впервые в переписке ученого появляется столь резкая характеристика Жданова и Зайденшнур, хотя, как мы уже могли видеть, Жданов не раз позволял себе резкость и бестактность в общении с Гудзием.

Вызвало справедливое негодование ученого присутствие в статье недостоверных сведений и разного рода «натяжек», в частности таких: «Создалось мнение, что текст “Воскресения” был для юбилейного издания выверен по всем источникам. Однако анализ рукописей убедил, что были проверены только сомнительные места, полная же текстологическая работа не была выполнена. Результаты сплошной проверки оказались внушительными: в тексте “Воскресения”, рукописный фонд которого составляет более 8000 листов <...> содержится свыше 500 ошибок <...> пропуски и перестановки слов, неправильно прочитанные слова, пропуски фраз, расположенных между одинаковыми словами, замена народных выражений литературными и т. п. <...> “Анну Каренину” продолжают и теперь печатать по предшествующим изданиям с сохранением сотен ошибок, а также стилистической правки Н.Н. Страхова <...>. В отличие от редактирования “Войны и мира”, когда Толстой, полностью доверившись редактору, не просматривал после него свой текст, работа Страхова над “Анной Карениной” в какой-то степени контролировалась <...> не оправдана попытка Н.К. Гудзия вернуть “Войну и мир” к тексту издания 1873 года, навязанному Толстому вернее всего тем же Н.Н. Страховым. В апрельской книжке “Нового мира” за 1963 год Н.К. Гудзий опубликовал статью под заглавием “Что считать ‘каноническим’ текстом ‘Войны и мира’?” <...> Проблема сводится к тому, чтобы вернуть текст “Войны и мира” к изданию 1873 года, в котором устранены французские тексты, якобы изобилующие в романе, а все историко-философские рассуждения перенесены в конец в виде приложения <...>. Сколько таких важных мыслей Толстого исчезло из “Войны и мира” механически <...>. Нет сомнения, что тяжелую операцию над своим романом произвел сам Толстой, но с уверенностью можно говорить, что не внутренние творческие импульсы руководили Толстым, что инициатива перестройки текста — не отрицает этого и Н.К. Гудзий — принадлежала не Толстому, а некоторым критикам и друзьям, в первую очередь Н.Н. Стра-

хову» [9, с. 133, 135]. Единственное принятое Ждановым и Зайденшнур решение Гудзия касалось текста «Воскресения»: «Н.К. Гудзий, безоговорочно принявший редакторскую работу Н.Н. Страхова в “Анне Карениной”, полностью отклонил вмешательство Г.А. Русанова и других лиц, приложивших руку к толстовским автографам, авторизованным копиям и, главным образом, к корректурам. Это единственно верное решение» [9, с. 136]. Авторы статьи не упустили возможности рассказать и о недостатках, скажем, публикации повести «Дьявол» в Юбилейном издании — а ведь и ее готовил к печати именно Гудзий.

В четвертом номере «Русской литературы» Гудзий выступил с ответом на критику — «По поводу статьи В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур об издании сочинений Л.Н. Толстого», — представив аргументированную исследовательскую концепцию, внимательную к фактам и авторитетным свидетельствам. В статье Гудзия не было ничего, что могло бы вызвать упреки Жданова, которыми наполнены его работы и отчасти — его письма к Гудзию. Лично и серьезно задевшая Гудзия критика его работы по изданию «Воскресения» возмутила его явным многократным преувеличением реального количества недостатков, что придавало выпадам против него оттенок огульного обвинения в профессиональной несостоятельности: «Роман “Воскресение” пришлось печатать по сохранившимся корректурам ввиду дефектности всех его печатных текстов. Неудивительно поэтому, что в отдельных случаях оказались незамеченными некоторые ошибки переписчиков и наборщиков. Но все же трудно принять на веру утверждение В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур, что в юбилейном издании “Анны Карениной” насчитываются “сотни ошибок”, а в издании “Воскресения” — свыше пятисот, тем более, что оба автора ничем не подтверждают своих подсчетов <…> утверждение <…> что при сверке текста “Воскресения” с рукописями “были проверены только сомнительные места”, — сущая неправда, в чем легко убедиться, обратившись к “текстологическим пояснениям” в 32-м томе юбилейного издания. При наличии более 8000 листов, относящихся к “Воскресению”, и при сравнительно ограниченном времени, отведенном для редактирования романа, его комментирования, описания рукописей и извлечения вариантов, нелегко было учесть все ошибки переписчиков, но разве этого рода промахи не компенсируются публикацией романа по корректурам, работой, чрезвычайно сложной, и

устранением свыше пятидесяти случаев цензурного вмешательства, обнаруженных в бесцензурном, как казалось до тех пор, тексте “Воскресения”, изданном В.Г. Чертковым» [5, с. 201].

Тот факт, что решение проблемы выбора текста «Войны и мира», предложенное Зайденшнур, было принято в качестве основного в большинстве научных и массовых изданий, ни в какой мере не свидетельствует об ошибочности концепции Гудзия, аргументированной более последовательно и основательно: «...в отличие от громадного большинства текстов Толстого в юбилейном издании, прошедших сверку с рукописями, текст “Войны и мира” такой сверки не проходил, и потому в нем накопилось немалое количество ошибок, допущенных главным образом переписчиками и устраненных в издании романа, редактированном Э.Е. Зайденшнур. Это — несомненная ее заслуга, но трудно поверить, что текст “Войны и мира” в изданиях предшествовавших находится в столь катастрофическом состоянии, особенно если принять в расчет предупреждение авторов статьи о том, что указанная ими ошеломляющая цифра не исчерпывает всего того, что подлежало бы дополнительным исправлениям. Самой одиозной фигурой из тех, кто прикасался к текстам Толстого, В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшнур считают Страхова, якобы не знавшего удержу в своем редакторском произволе <...> столь широкие полномочия Страхову со стороны Толстого даны были не по отношению ко всему тексту “Войны и мира” и даже не ко всему четвертому тому романа в издании 1873 года, а лишь к заключительной части приложения к тому, озаглавленной “Вопросы истории” <...>. Авторы статьи считают, что виновником <...> переработки 1873 года, повторенной и в 1880 году, является все тот же вредоносный Страхов, “вернее всего” “навязавший” ее Толстому <...> есть ли какая-нибудь вероятность предполагать, что Страхов при его в высшей степени уважительном отношении к Толстому мог что-либо “навязывать ему”? <...> Известно, что в 1886 году в пятом издании текст “Войны и мира” был приведен в соответствие с изданиями 1868–1869 годов. Одновременно вышло издание с переводом французского языка на русский, но с сохранением всех историко-философских рассуждений не в приложении к роману, а в самом художественном тексте. Имел ли какое-либо отношение Толстой к этим изданиям “Войны и мира”? <...> Мои критики не только полемизируют со мной, но и налагают запрещение на возможную публикацию “Войны и мира” по тексту 1873 года <...>.

Полемика способствует приближению к правильному разрешению спорных вопросов, но для того чтобы она достигала этой цели, ей необходимо быть на высоте тех требований, какие диктуются научным ведением спора» [5, с. 200–201, 203, 204, 205].

Мрачным и сокрушительным эпилогом в том сюжете, которому посвящена настоящая работа, является последний обмен письмами между Гудзием и Гусевым. Формальным поводом для этого послужил выход в первом номере журнала «Русская литература» за 1965 г. статьи Гусева «Снова о каноническом тексте “Войны и мира”». 15 апреля 1965 г. Гудзий писал своему корреспонденту:

> Мне представлялось, пока я не вскрыл конверт, что Вы сочли нужным объяснить тон своей полемики со мной по поводу «канонического» текста «Войны и мира».
>
> Мой доклад на эту тему, прочитанный в Толстовском музее, вызвал с Вашей стороны и со стороны Зайденшнур враждебное отношение. Такое же враждебное, неуважительное отношение к себе характеризовало и Вашу статью, напечатанную в № 2 «Вопросов литературы» за прошлый год. Между тем я ни в коей мере не посягал на научный и всяческий авторитет вас обоих, никак не умалял великой ценности «Войны и мира». Я пришел в родной для меня в прошлом дом, в котором прошли самые счастливые для меня рабочие годы, между прочим, связанные с Вашим очень доброжелательным отношением ко мне, а затем Вами и Зайденшнур встреченный как чужак, как враг в том общем деле, над которым мы сообща трудились, как отступник. Не думаю, чтобы у Вас был повод думать, что я руководствовался не стремлением к истине, а желанием вызвать сенсацию и таким образом прославить свое имя.
>
> Я ответил на удивительные порой соображения Ваши в том же номере «Вопросов литературы», но вот в № 1 «Русской литературы» появилась новая Ваша статья, в которой мои возражения не были приняты Вами в расчет и которой Вы сочли возможным солидаризироваться со Ждановым и Зайденшнур, не отмежевавшись от их голословных заключений о 6500 ошибках, допущенных мною в тексте «Воскресения» <...> по существу я оказался обманщиком, приведя лишь такие исправления текста «Воскресения», которые сами собой напрашивались (не говорю уже о баснословных соображениях

авторов о текстах «Дьявола», «Отца Сергия», «Живого трупа», отдающих анекдотом).

Не скрою от Вас, что я не участвую в заседаниях ученого совета Толстовского музея и вообще не посещаю его из-за нежелания демонстративно обнаружить полное прекращение знакомства со Ждановым и Зайденшнур. Что же касается наших с Вами отношений, то они теперь вынужденно могут остаться только деловыми, как Вам это стало угодно[37].

Ответ Гусевым был написан 23 мая 1965 г., но отправлен Гудзию лишь спустя два месяца, 31 июля. Гудзий тяжело болел, и можно себе представить, какой ценой далось ему знакомство с письмом. Поддержав своего адресата в его отрицательном отношении к критике, выраженной на страницах «Русской литературы» и в книге Жданова[38], Гусев перешел к главной части письма, припомнив Гудзию его статьи о романе «Война и мир», напечатанные в 1960-е гг., и обвинив в отрицании чувства истории у писателя. Письмо Гусева представляется ударом для Гудзия еще более жестоким, чем разрыв с недавними единомышленниками. С ними происходила полемика по научным вопросам, пусть и достигавшая поставленной ими цели «негодными средствами». Несправедливость же доводов Гусева выдает даже их тон и стиль выражения:

Вы пишете, что после Вашего доклада в Толстовском музее я и Зайденшнур отнеслись к Вам как к чужаку, врагу, отступнику.

37 *Гудзий Н.К.* Письмо к Гусеву Н.Н. 15 апреля 1965 г. // Ф. 731. Разд. I. Карт. 14. Ед. хр. 2. Л. 1–1 об.

38 «По поводу статьи Жданова и Зайденшнур в “Русской литературе” я целиком согласен с Вашими возражениями против этой статьи, в той ее части, которая касается “Войны и мира” <...>. Точно так же я считаю совершенно необоснованными те претензии, которые они предъявили к Вам по поводу “Воскресения” <...>. Вы знаете, что я высоко ценю Вашу работу по творческой истории произведений Толстого. Считаю, например, совершенно непозволительным поступок Жданова, который в своей ничтожной книге об “Анне Карениной” даже не упомянул о Вашей работе над этим романом» (*Гусев Н.Н.* Письма Гудзию Н.К. 1932–1965 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 23. Ед. хр. 11. Л. 46 об., 54). Надо сказать, что вскоре после выхода статьи Жданова и Зайденшнур «Еще раз об издании сочинений Л.Н. Толстого», цитировавшейся нами выше, мнения коллег-литературоведов разделились, и у Гудзия появилось немало сторонников, о чем свидетельствует письмо А.И. Шифмана от 31 июля 1964 г.: «...герои-“разоблачители”, встретившись с неодобрением, пытаются “играть назад”. Они, дескать, “и в мыслях не имели” кого-нибудь обижать, они “высоко ценят” своих предшественников и т. д. <...> В общем, противно» (*Шифман А.И.* Письма к Гудзию Н.К. 1945–1964 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 43. Ед. хр. 27. Л. 22–23).

Я не могу говорить за Зайденшнур, но что касается меня, то впечатление Ваше было вполне справедливо: я отнесся к Вам, как автору доклада, именно так, как Вы об этом пишете.

<...> ...Последовали Ваши, поразившие меня, статьи о тексте «Войны и мира».

Первая статья была построена очень капризно. К чему, говоря о каноническом тексте «Войны и мира», на нескольких страницах говорить о критиках «Войны и мира»? К чему нужно было повторять наивные мнения Анненкова и критика газеты «Голос», наставлявших Толстого, чтобы он отказался от своего — толстовского — творческого метода, а писал бы по-старинке? <...>

Последующие две статьи Ваши о тексте «Войны и мира» показались мне еще более слабыми. Решительно без всяких оснований Вы утверждаете, что Толстой нашел философско-исторические рассуждения «Войны и мира» плохими и, прочитав статью Лачинова, сейчас же отказался от своих мнений и через пять лет после этого под влиянием статей этого автора перестроил свое произведение <...>.

Как же может толстовед сочувствовать удалению из текста рассуждений Толстого, содержащих отрицание войны, признание народа главным действующим лицом в истории, критику Наполеона и т. д.? Ведь это значит игнорировать целую полосу в жизни и творчестве Толстого.

Но более всего меня поразили Ваши устные высказывания о Толстом, о которых мне приходилось слышать.

В 1958 году С.А. Макашин говорил мне, что Вы предлагали для «Литературного наследства» какую-то статью, в которой указывали художественные изъяны Толстого (одной ли «Войны и мира» или также и других произведений — не помню). С.А. Макашин не выразил сочувствия Вашему намерению <...>.

Позднее, уже в период Ваших статей о «Войне и мире», Вы несколько раз звонили Э.Е. Зайденшнур, пытаясь склонить ее к Вашему признанию художественных недочетов «Войны и мира». Вы говорили ей, что Толстой не умеет ни начинать, ни кончать своих романов, приводили какую-то фразу из «Войны и мира», прибавляя, что «мы с Вами так бы не написали». Это самоуверенное «мы с Вами» вызвало вполне достойный ответ Эвелины Ефимов-

ны: «Не знаю, написали ли бы так мы с Вами, но знаю, что “Войны и мира” мы бы не написали».

Хотя Вы пришли к занятиям Толстым в силу необходимости, когда было кратковременное гонение на старых ученых, тем не менее, первые годы Вашей работы для нашего издания, когда Вы чуть не ночевали в архиве Толстовского музея, вспоминаются мне с очень отрадным чувством. Я вспоминаю того милого, скромного Гудзия, которого уже давно нет и никогда больше не будет[39].

Остается непонятным, что заставило Гусева, оставив в стороне научные вопросы, опираясь на «устные высказывания», которые ему «приходилось слышать», фактически предать Гудзия «анафеме» от имени отечественного толстоведения, ярчайшим и достойнейшим представителем которого он являлся в течение сорока лет[40].

Список литературы

Исследования

1 Вопросы текстологии: сб. ст. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 465 с.

2 *Гродецкая А.Г.* Текст «Воскресения» в реконструкции Н.К. Гудзия (Принципы. Полемика. Итоги) // Русская литература. 2012. № 3. С. 70–84.

3 *Гудзий Н.К.* Еще раз о каноническом тексте «Войны и мира» // Вопросы литературы. 1964. № 2. С. 190–200.

39 *Гусев Н.Н.* Письма Гудзию Н.К. 1932–1965 гг. // ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 23. Ед. хр. 11. Л. 48 об., 51–54.

40 **Благодарности:** Автор сердечно благодарит за разрешение познакомиться с архивными материалами и разнообразную помощь в подготовке статьи заведующего Отделом редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова А.Л. Лифшица и всех сотрудников Отдела, а также заведующую Отделом рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого С.Д. Новикову, ведущего научного сотрудника Н.А. Калинину и хранителя рукописей писателя Т.Г. Никифорову. Автор признателен сотруднику редакции журнала «Вопросы литературы» А.А. Шаповаловой за предоставление текстов 1964 г., цитируемых в статье.

Acknowledgements: The author sincerely thanks for permission to get acquainted with archival materials and various assistance in preparing the article, to head of Department of Rare Books and Manuscripts of the Scientific Library of M.V. Lomonosov Moscow State University, A.L. Lifshits and all employees of the Department, as well as head of Department of Manuscripts of the State Museum of L.N. Tolstoy S.D. Novikova, leading researcher N.A. Kalinina and keeper of the writer’s manuscripts T.G. Nikiforova. The author is grateful to the editorial staff of the journal “Questions of Literature” A.A. Shapovalova for providing the 1964 texts cited in the article.

4 *Гудзий Н.К., Жданов В.А.* Вопросы текстологии // Новый мир. 1953. № 3. С. 232–241.
5 *Гудзий Н.К.* По поводу статьи В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур об издании сочинений Л.Н. Толстого // Русская литература. 1964. № 4. С. 200–205.
6 *Гудзий Н.К.* Работа над литературным наследством Льва Толстого за годы Советской власти // Юбилейный сборник АН СССР, посвященный тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Ч. 2. С. 806–821.
7 *Гудзий Н.К.* Что считать «каноническим» текстом «Войны и мира»? // Новый мир. 1963. № 4. С. 234–246.
8 *Гусев Н.Н.* О каноническом тексте «Войны и мира» // Вопросы литературы. 1964. № 2. С. 179–190.
9 *Жданов В.А., Зайденшнур Э.Е.* Еще раз об издании сочинений Л.Н. Толстого // Русская литература. 1964. № 2. С. 133–139.
10 *Жданов В.А.* Из истории создания романа «Анна Каренина» // Яснополянский сборник: Литературно-критические статьи и материалы о жизни и творчестве Л.Н. Толстого. Тула: Книжн. изд-во, 1955. С. 36–59.
11 *Жданов В.А.* Творческая история «Анны Карениной»: Материалы и наблюдения. М.: Сов. писатель, 1957. 262 с.
12 *Зайденшнур Э.Е.* По поводу текста «Войны и мира» // Новый мир. 1959. № 6. С. 278–282.

Источники

13 *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 6. 556 с.
14 *Онуфриев Н.М., Гайденков Н.М., Григорьян К.Н.* Против редакторского произвола в издании сочинений писателей-классиков // Советская книга. 1953. № 3. С. 95–108.
15 Переписка Ю.Г. Оксмана и Н.К. Гудзия (1930–1965) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.А. Фролова [Часть 1: 1930–1956] // Русская литература. 2020. № 4. С. 136–185.
16 Переписка Ю.Г. Оксмана и Н.К. Гудзия (1930–1965) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.А. Фролова. [Часть 2: 1959–1965] // Русская литература. 2021. № 1. С. 19–54.
17 *Петров С.* За научное издание сочинений В. Маяковского // Правда. 1953. № 104. 14 апреля. С. 3.
18 *Фадеев А.* Некоторые вопросы работы Союза писателей // Литературная газета. 1953. № 38. 28 марта. С. 3.
19 *Фролов М.А.* «Накоплен огромный опыт, но не обобщен...»: Неопубликованные выступления и заметки Ю.Г. Оксмана // Литературный факт. 2018. № 9. С. 384–436.

References

1 *Voprosy tekstologii: sbornik statei* [*Questions of Textual Criticism: Collection of Articles*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1957. 465 p. (In Russ.)

2 Grodetskaia, A.G. "Tekst 'Voskreseniia' v rekonstruktsii N.K. Gudziia (Printsipy. Polemika. Itogi)" ["The Text of 'Resurrection' in the Reconstruction by N.K. Gudzii (Principles. Polemics. Results)"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2012, pp. 70–84. (In Russ.)

3 Gudzii, N.K. "Eshche raz o kanonicheskom tekste 'Voiny i mira'." ["Once Again About the Canonical Text of 'War and Peace'."]. *Voprosy literatury*, no. 2, 1964, pp. 190–200. (In Russ.)

4 Gudzii, N.K., and V.A. Zhdanov. "Voprosy tekstologii" ["Questions of Textual Criticism"]. *Novyi mir*, no. 3, 1953, pp. 232–124. (In Russ.)

5 Gudzii, N.K. "Po povodu stat'i V.A. Zhdanova i E.E. Zaidenshnur ob izdanii sochinenii L.N. Tolstogo" ["Regarding the Article by V.A. Zhdanov and E.E. Zaidenshnur on the Publication of Leo Tolstoy's Works"]. *Russkaia literatura*, no. 4, 1964, pp. 200–205. (In Russ.)

6 Gudzii, N.K. "Rabota nad literaturnym nasledstvom L'va Tolstogo za gody Sovetskoi vlasti" ["Work on the Literary Legacy of Leo Tolstoy During the Years of Soviet Power"]. *Iubileinyi sbornik AN SSSR, posviashchennyi tridtsatiletiiu Velikoi Oktiabr'skoi sotsialisticheskoi revoliutsii* [*Anniversary Collection of the Academy of the Sciences of the Soviet Union, Dedicated to the 30th Anniversary of the Great October Socialist Revolution*], vol. 2. Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1947, pp. 806–821. (In Russ.)

7 Gudzii, N.K. "Chto schitat 'kanonicheskim' tekstom 'Voiny i mira'?" ["What is Considered the 'Canonical' Text of 'War and Peace'?"]. *Novyi mir*, no. 4, 1963, pp. 234–246. (In Russ.)

8 Gusev, N.N. "O kanonicheskom tekste 'Voiny i mira'." ["About the Canonical Text of 'War and Peace'."]. *Voprosy literatury*, no. 2, 1964, pp. 179–190. (In Russ.)

9 Zhdanov, V.A., and E.E. Zaidenshnur. "Eshche raz ob izdanii sochinenii L.N. Tolstogo" ["Once Again About the Publication of Leo Tolstoy's Work"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1964, pp. 133–139. (In Russ.)

10 Zhdanov, V.A. "Iz istorii sozdaniia romana 'Anna Karenina'." ["From the History of the Creation of the Novel 'Anna Karenina'."] *Iasnopolianskii sbornik: Literaturno-kriticheskie stat'i i materialy o zhizni i tvorchestve L.N. Tolstogo* [*Yasnaya Polyana Collection: Literary Critical Articles and Materials About Leo Tolstoy's Life and Work*]. Tula, Book Publ., 1955, pp. 36–59. (In Russ.)

11 Zhdanov, V.A. *Tvorcheskaia istoriia "Anny Kareninoi": Materialy i nabliudeniia* [*The Creative History of "Anna Karenina": Materials and Observations*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. 262 p. (In Russ.)

12 Zaidenshnur, E.E. "Po povodu teksta 'Voiny i mira'." ["Regarding the Text of 'War and Peace'."]. *Novyi mir*, no. 6, 1959, pp. 278–282. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/JJNVYA
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)

ЛИРИКА ТРУБАДУРОВ В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ И ЭДИЦИОННЫХ ПРАКТИКАХ XX В.

© 2025 г. Л.В. Евдокимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия;
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 27 апреля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-322-353

Аннотация: Обзор нескольких направлений в изучении поэзии трубадуров второй половины XX–XXI в. позволяет понять, каков был генезис тезисов, имевших значение для ее интерпретации, а также отметить, что часть исследований отражает влияние литературных, интеллектуальных и социальных идей нашего времени, — они тем самым сближаются с рецепцией. Понимание средневековой лирики сложилось, в частности, под влиянием элитарной поэзии XX в.; важнейшую роль здесь сыграл Гиетт, поэт и эссеист, близкий к поэтическому авангарду 1920–1930 гг.: он сближал стихотворение с музыкальной пьесой, все содержание которой — в форме, считал тему стихотворения предлогом, поскольку поэт открывает «лишь свое желание петь», понимал риторику как искусство вариаций, подобных музыкальным. Его эссе предопределили интерпретацию куртуазной поэзии, отразившуюся в трудах Драгонетти и Зюмтора. В статье рассматривается также изменение издательских практик в конце XX в. в связи с концептом «подвижности» средневекового текста, введенным Зюмтором, — в частности, в издании Джауфре Рюделя, подготовленном Пиккенсом. На рубеже XX–XXI вв. ученые христианской ориентации, как и прежде, наделяют песни исключительно возвышенными смыслами; это восприятие песен иногда внушено авторитетом Данте. В последние годы возрастает число исторических исследований о трубадурах, что кажется реакцией на труды, посвященные их поэтике и стихотворной технике.

Ключевые слова: песни трубадуров, средневековая «формальная поэзия», элитарная поэзия XX в., стихотворение и музыкальный опус, риторические вариации, подвижность средневековых текстов, издательские практики, реконструкция автографа, lectio difficilior, редакции песен, облагораживающие толкования песен, арабская культура Гильома Аквитанского, прообраз поликультурной Европы.

Информация об авторе: Людмила Всеволодовна Евдокимова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, ул. Новокузнецкая, д. 23б, 115184 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-2736-0925
E-mail: ludmila.evdokimova@gmail.com
Для цитирования: *Евдокимова Л.В.* Лирика трубадуров в исследовательских и эдиционных практиках XX в. // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 322–353. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-322-353

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

LYRICS OF TROUBADOURS IN RESEARCH AND PUBLISHING PRACTICES OF THE 20TH CENTURY

© 2025. Ludmilla V. Evdokimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: April 27, 2024
Approved after reviewing: June 07, 2024
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: An overview of several directions in the study of troubadour poetry from the second half of the 20th to the 21st centuries allows us to understand the genesis of the theses that were significant for its interpretation, as well as to note that some research reflects the influence of literary, intellectual, and social ideas of our time, thus converging with reception. Understanding of medieval lyric poetry has developed, in particular, under the influence of elitist poetry of the 20th century; a significant role here was played by Guiette, a poet and essayist close to the poetic avant-garde of the 1920–1930s: he likened the poem to a musical piece, considering all its content to be in the form, viewed the theme of the poem as a pretext, since the poet only reveals "his desire to sing," understood rhetoric as an art of variations, similar to musical ones. His essays predetermined the interpretation of courtly poetry, which was later reflected in the works of Dragonetti and Zumthor. The article also considers changes in publishing practices at the end of the 20th century in connection with the concept of the "mobility" of the medieval text introduced by Zumthor, particularly in the edition of Jaufre Rudel prepared by Pickens. At the turn of the 20th and 21st centuries, Christian-oriented scholars, as before, invest songs with exclusively lofty meanings; this perception of songs is sometimes inspired by the authority of Dante. In recent years, the number of historical studies on troubadours has been increasing, which seems to be a reaction to works dedicated to their poetics and poetic technique.

Keywords: troubadour songs, medieval "formal poetry," elite poetry of the 20th century, poem and musical composition, rhetorical variations, mobility of medieval texts, publishing practices, autograph reconstruction, "lectio difficilior," song versions, embellishing interpretations of songs, Arab culture of Guilhem of Aquitaine, prototype of multicultural Europe.

Information about the author: Ludmilla V. Evdokimova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities, Novokuznetskaya St., 23b, 115184 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-2736-0925
E-mail: ludmila.evdokimova@gmail.com

For citation: Evdokimova, L.V. "Lyrics of Troubadours in Research and Publishing Practices of the 20th Century." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 322–353. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-322-353

Субъективный взгляд ученого, мотивированный социальными и интеллектуальными идеями его времени, а иной раз и личными вкусами, — неотъемлемая часть любого гуманитарного исследования, филологического в том числе. В работах, посвященных средневековым литературам, субъективная составляющая, которую можно назвать своеобразной рецепцией материала, сочетается со сбором и осмыслением разного рода данных, а также попытками их включить в некую общую картину прошлого; эти две составляющие научного анализа — окрашенная своим временем и более от него дистанцированная — присутствуют в исследованиях в неодинаковой степени.

Обзор нескольких направлений в изучении поэзии трубадуров второй половины XX – начала XXI в. позволяет понять, каков был генезис некоторых тезисов, имевших первостепенное значение для интерпретации куртуазной поэзии, и в частности песен трубадуров, а также оценить, каким образом эти составляющие — «рецептивная» и «исследовательская» — сочетались между собой в разных трудах.

Многочисленность работ, посвященных поэзии трубадуров, превосходящая совокупность тех, что уделяют внимание другим родам литературы, как кажется, в известной степени обусловлена рецептивным аспектом: в европейской культуре лирика представала как самовыражение личности; точно так же в течение десятилетий понималась и средневековая лирика, и этим, по-видимому, определялась ее важность для истории культуры. Такой подход к средневековой лирике сохраняется и в начале нынешнего столетия, хотя и был оспорен в середине XX в. и позднее с различных позиций — впрочем, нередко тоже маркированных идеями своего времени.

Этот спор ранее всего был начат, по-видимому, в нескольких эссе Р. Гиетта (1895–1976), образующих книгу «О формальной средневековой поэзии во Франции». Эссе отражают влияние концепции искусства как игры, а также интеллектуальной поэзии начала XX в.: Гиетт не раз упоминает своих современников — Поля Валери, а также футуристов [37, p. 34, 61, 65][1]. Согласно Гиетту, содержание средневековой лирики — в ее формальной изощренности, которую была способна ценить средневековая публика, отличавшаяся утонченностью. Эта поэзия была подобна музыке, содержание которой также принадлежит исключительно форме, тема произведения — лишь предлог. В свою очередь музыка сходна с риторикой — поэт, как ритор и музыкант, играет вариациями, стремясь к эстетическому совершенству; при этом риторика — в противоречии со всем учением предшествующих столетий — понимается исключительно как искусство вариаций.

Тезис о сходстве музыкального произведения и речи оратора развивался в Германии начиная с середины XVI в. применительно к кантиленам и песням, предназначавшимся для лютеранского богослужения, — в трактатах Галла Дресслера «Наставления в музыкальной поэтике» (Gallus Dresseler, *Praecepta musicae poeticae*, 1563), Иоахима Бурмейстера «Музыкальная поэтика» (Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, 1606) и других авторов. Дресслер систематически использовал для описания музыкального произведения термины, почерпнутые из трактата Квинтилиана «О воспитании оратора»; ссылался на Квинтилиана и Бурмейстер [32, p. 125–199] (см. также: [79]).

Гиетт упоминает «музыкальную риторику», считая, что термин «риторика» более подходит для «нормативной музыки» [37, p. 25–26]; быть может, он отсылает к этим трактатам. Однако если в них язык и композиция музыкального опуса сближались с речью оратора, Гиетт вслед за статьей Б. де Шлозера «Музыка, неизвестное искусство» (1937) уподобляет поэму музыкальному опусу, все содержание которого — в его форме; Шлозер писал: «...поэтический язык может быть назван музыкальным не в том смысле, что он гармоничен и льстит слуху <...> но поскольку то, что он означает <...>, имманентно форме. <...>. В этом смысле музыка кажется нам пределом (в математическом значении термина) поэзии. <...>. В музыке эта имманентность реализуется со всей полнотой» (цит. по: [54, p. 660]; ср.: [70, p. 53]).

1 Эссе, составляющие книгу, публиковались с конца 1940-х гг.

Анализ стихотворений в книге Гиетта отсутствует, как, впрочем, и ссылки на исторические данные, свидетельствующие об «изощренности» публики; Гиетт критикует Курциуса, который описывал «канон», т. е. «механическую» часть «традиции», не уделяя внимание «эстетике». С концом средневековой лирики, по словам Гиетта, история «формальной поэзии» надолго прерывается [37, p. 59–60, 87].

Это собрание эссе кажется в большей степени манифестом элитарной поэзии первой половины XX в. — попыткой обнаружить в прошлом ее предшественников, — нежели исследованием средневековой лирики. Это не случайно: Гиетт и сам был поэтом, писал стихи в течение всей жизни (наиболее ранний сборник датируется 1927 г. [83]), посвящал эссе поэтам XX в. (Малларме, Клоделю, Валери, Эльскампу) и в 20–30-е гг. был близок к поэтическому и художественному авангарду — встречался с Сандраром, Жакобом, Жувом и др. Основной вопрос, который его занимает в эссе о поэзии XX в., — создание поэтического языка, он внимателен к формам, который этот язык обретает у разных поэтов, вышедших из символизма, отмечает М. Галли [35, p. 129]. Внимание к «словам», их звучанию, характерное для авангарда в широком смысле слова, в книге Гиетта переносится из современности в прошлое; средневековая поэзия оказывается предшественницей поэзии XX в.

Декларации Гиетта оказали влияние на его ученика Р. Драгонетти и, позднее, П. Зюмтора. Развивая тезис Гиетта, Драгонетти находил в куртуазной песни варьирование одних и тех же мотивов: поэт с помощью разных фигур повторяет, несколько их изменяя, одни и те же тезисы: любовное признание; уверение в собственной верности и намерении постоянно служить даме; в его книге чувствуется подспудное отождествление риторики и музыки, характерное для Гиетта. Однако Драгонетти, в отличие от него, иллюстрирует эти тезисы анализом песен труверов. Он, кроме того, соотносит анализ их стиля с трактатом Данте «О народном красноречии», полагая, что песни труверов предполагают то же гармоничное сочетание разных средств (размер, возвышенная лексика, синтаксис), которое Данте считал необходимым для трагического стиля канцоны [28]. Обращение к Данте коррелирует с пониманием поэзии труверов как возвышенной, заметным в книге; фигура Данте, влияла, по-видимому, и на его восприятие поэзии трубадуров, в песнях которых он, как мы увидим, также усматривал возвышенные смыслы.

П. Зюмтор в статье «О замкнутости песни» также развивал один из тезисов Гиетта: средневековая песнь не имеет референта вне себя самой — она ни на что не направлена, кроме поэта; поэт лишь по видимости обращается к даме, но эта обращенность фиктивная [75, p. 139]. Гиетт, со своей стороны, полагал, что средневековый поэт «открывает лишь свою песню, он не подражает, не излагает, не переводит, не изображает: он поет. Он воспевает лишь одно: необходимость пения и желание петь» [37, p. 31]. В «Опыте средневековой поэтики», вышедшем два года спустя после этой статьи, Зюмтор защищал сходные тезисы: песня подобна «замкнутому в себе монологу»; голос поэта «служит мыслью, обращенной на самое себя»; «поэма есть зеркало самой себя» [2, с. 211, 195, 220, 222–223].

В этой же книге, определяя место лирики в системе средневековой литературы, Зюмтор пришел к выводу, что лирика характеризуется «личным дискурсом» и песенной формой исполнения; здесь же, отказавшись от использования термина «жанр», он противопоставил «регистр куртуазной песни» и «регистр доброй жизни». Второй регистр разнороден, и к нему относятся несходные произведения; первый, характерный для песни, обладает содержательными и формальными признаками. В годы, предшествующие подготовке этой монографии, Зюмтор, отмечает Ж. Серкильини-Туле, был вдохновлен поиском «научности» в гуманитарных дисциплинах и, в частности, книгой А.Ж. Греймаса «Структурная семантика» (1966), оказавшей влияние и на его поколение, и на его непосредственное окружение, к которому принадлежали, в частности, Ж. Женетт и Р. Барт [23]. Об увлечении Греймасом в пору работы над «Опытом» Зюмтор и сам писал в одном из эссе [19, p. 89].

На концептуальный аппарат этой книги повлиял и А.Б. Лорд с его «Сказителем» (1960): понятие «подвижности» средневекового текста, которое Зюмтор распространил в «Опыте» на средневековую литературу в целом, сложилось, отметил К. Люккен, под воздействием этого труда, а также французских последователей Лорда, применявших его идеи к анализу французского эпоса [51, p. 44–45].

Зюмтор подчеркивает, напомним, что представление об аутентичном авторском тексте остается неизвестным на Западе до конца XV в., — по этой причине всякое новое произведение, пересозданное жонглером или писцом, следует рассматривать не как «искажение» оригинала, но как

«регенерацию текста»; произведение находится в постоянном становлении и складывается «из всего набора версий, выступающих его материальной манифестацией» [2, с. 70–73]. В свою очередь, представление о «подвижности» средневековых текстов отразилось позднее в эволюции эдиционных практик.

Понимание средневековой лирики, предложенное в работах Драгонетти и Зюмтора, было согласно с магистральным развитием гуманитарной мысли во Франции рубежа 60–70 гг. XX в.: в те же годы Барт и Фуко проблематизировали понятие «автора» и его отношение к «произведению», «тексту» или «письму»; согласно Барту, «текст сложен из множества различных видов письма <…> вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор <…> а читатель» [1, с. 390] (ср. также: [7]). Сходным образом у Драгонетти и Зюмтора фигура поэта в его разных измерениях также утратила центральное значение для понимания песни. Общий интерес к поиску интертекстуальных связей в критике конца XX – начала XXI в., стимулированный «отказом» от автора, сказался и в исследованиях, посвященных средневековой лирике, хотя эта тенденция и не была единственной.

Идеи Драгонетти и Зюмтора были близки П. Беку. Он, однако, сохранил в своем исследовании и термин «жанр», и термин «регистр»; последний используется в разных значениях — и как совокупность жанров, и как «способ выражения». Согласно Беку, «аристократический» регистр противостоит «народному». Первый свойствен куртуазной песни с ее возвышенной тематикой и строгим отбором формальных средств, а также близким к ней же-парти — диалогом двух поэтов о любви; второй охватывает менее нормированные лирические формы (пастуреллу, женскую песнь, эстампи, вирели, рондэ, баллет, лэ), допускающие использование снижающих лексических средств [12, p. 33–44].

Названия регистров, предложенные Беком, как и их определения, на наш взгляд, не находят подтверждения в литературном материале. Говоря о «народном» регистре, Бек основывался на публикации Г. Париса, включившей анонимные песни из рукописей XV и начала XVI в. [81, p. IX]; однако он абсолютизировал ее тезисы, представив опубликованные Парисом стихотворения как запись народных песен, сделанную в XV в., и приравнял

работу составителя рукописи к работе фольклориста. Сходные утверждения имелись в давней книге Жанруа, которого Бек сочувственно цитирует [12, p. 64] (также: [38, p. 185]). Сами песни Бек называет «фольклорными» и иногда, в некотором противоречии с этим тезисом, «полуфольклорными» [12, p. 63, 81, 85, 89].

Эта позиция объясняется пафосом его книги — желанием продемонстрировать оригинальность северофранцузской поэзии сравнительно с поэзией трубадуров. Не усматривая ее в песнях известных труверов, он видит ее в обилии жанров, близких к «народной поэзии». Об искусственности «регистров», которые выделяет Бек, свидетельствует второй том его труда — антология «народных» песен: так, среди «песен несчастного замужества» обнаруживается шутливое рондо Адама де Ла Алля, а также произведения известных поэтов XIV в. — Эсташа Дешана и Кристины Пизанской [76, p. 87–89], которые к «народной» поэзии не имеют отношения: это авторская, в высшей степени искусная поэзия, отражающая влияние ученых источников.

Идеи Драгонетти и Зюмтора вызвали полемику. М. Манчини полагал, что «новая формальная теория поэзии», изложенная в трудах Драгонетти и Зюмтора, не позволяет учитывать тематические и идейные акценты песен, в которых отражается «сложное разнообразие всех переживаний» поэта [53, p. 371]. Согласно А. Монсону, средневековая лирика не утратила со времен Античности два своих основных свойства — музыкальность и личностный характер; Монсон пытался вписать слово «искренность» в поэтику куртуазной песни, в том числе обнаружить ее в известной песне Бернара де Вентадорн «Не удивительно, что я пою» («Non es meravelha s'eu chan»). Одним из доказательств «искренности» Бернара он счел отсутствие логических связей в его песне: здесь видно «смешение души» лирического героя, свидетельство «искренности», созданное искусством, — возможно с тем, чтобы убедить даму в любви [58, p. 150–152, 157–158] (ср. также: [20, p. 11–12]). Сходным образом И.Г. Матюшина усматривала в ранних формах европейской лирики «субъективность» и эмоциональную реакцию на то, о чем сообщается в текстах: поэт «“изнутри” изображает свои переживания и события их вызвавшие» [3, с. 440].

М. Лазар, подготовивший издание Бернара де Вентадорн, близок к тем, кто видел в его поэзии «искреннее» выражение эмоций. Он полагал,

что часть песен Бернара отражает его реальные любовные связи, другая — его любовные мечты. В этом отношении Лазар, как кажется, находился под влиянием эссе Л. Шпитцера о поэзии Джауфре Рюделя, где тот предложил понимать песни последнего трубадура как поэзию мечты и воображения, поисков идеала, распространив под конец этот тезис и на творчество трубадуров в целом [71]. В своем издании Лазар расположил песни Бернара в «субъективном порядке», чтобы «создать ритм чтения, позволяющий почувствовать эмоциональное состояние поэта» [77, p. 8–12] (также: [42, p. 371–372, 374])[2].

Мысль Гиетта и Драгонетти о значении вариаций для куртуазной песни сближает их с теми исследователями, которые рассматривают ее в рамках «эстетики тождества», — подход, реализованный, в частности, в книге М.Б. Мейлаха «Язык трубадуров» [4, с. 77–78]. В самом деле, средневековый поэт ограничен несколькими темами, связанными друг с другом; они заданы традицией, как и поэтический словарь, а отчасти и другие средства (размер, выбор рифмы, строение строфы). Задачи поэта в том, чтобы, оставаясь в рамках канона, изменить стереотипные сочетания — наделить их новыми смысловыми оттенками; бывает, однако, что при этом поэт модифицирует канон.

Это понимание средневековой лирики соприкасается с концепцией культуры как игры, развитой в книге Й. Хейзинги “Homo ludens”, что не случайно, поскольку игровое начало и в самом деле порой явно выражено в песнях трубадуров (ср.: [8, с. 138–156]). Ж. Гуиран в исследовании, сопровождающем издание Бертрана де Борн, показал, что у этого трубадура (как и его современников) любовь к даме предстает как соперничество с другими претендентами за «любовь» к наиболее достойной и совершенной красавице; восхваляя ее, поэт превозносит себя самого, и его правильный выбор предмета поклонения указывает на его собственное превосходство. Претендент, обошедший соперников, оказывается наиболее достойным, тогда как проигравшие не способны достичь столь высокого социального статуса. Дама в этих случаях оказывается наградой, причитающейся победителю ([36, p. XC–CIX]; ср.: [82, в частности: p. 18–21 (песня № 1); p. 74–75 (песня № 4)]). Ясно, что речь идет о завоевании престижа, общественного поло-

2 См. отрицательную (Л.Т. Топсфилд [72]) и разгромную (Ш. Рот [68]) рецензии на это издание.

жении и, в связи с этим, о конструировании светского социума: любить — значит добиться превосходства и одновременно общественного признания, лучшему рыцарю подобает лучшая дама.

В конце XX в. идеи Зюмтора о «подвижности» средневекового текста оказывают влияние на изменение издательских подходов к публикации песен трубадуров (шире — средневековых текстов); в этих процессах также отражается смещение исследовательского интереса — от самого поэта, каким его мыслит себе издатель, часто гипотетически, — к рецепции его произведений, рассеянной по рукописям.

Принципы издания средневековых текстов, которым следовали медиевисты в XX в., восходят к теории К. Лахманна (1793–1851), позднее модифицированной Ж. Бедье (1864–1938); французские издатели-медиевисты были последователями Бедье. Согласно этой теории, сравнение рукописей по большей части позволяет установить разночтения и ошибки, совершаемые писцами, которые — от одного к другому — распространяют рукопись, определить тем самым группы и семьи родственных, связанных между собой рукописей. Один из постулатов этой теории состоит в том, что все сохранившиеся рукописи восходят к единому авторскому тексту, который возможно восстановить, устранив ошибки и «неаутентичные» разночтения. Бедье в своем издании «Лэ о Тени» Жана Ренара [85] предложил издавать так называемую «основную» рукопись, которая требует наименьшего числа исправлений; издатель «по возможности» ограничивает свои вмешательства в текст, исправляя только то, что кажется необходимым [31]. Однако выбор наилучших разночтений, которые вводились в «критический текст», всегда оставлял издателю немалую свободу и мог диктоваться не «необходимостью», но личным вкусом. Так, ранние издания трубадуров, подготовленные А. Жанруа, включают разночтения, восходящие к рукописям разных семей, и его предпочтения позднее показались субъективными.

Каковы пределы свободы, в которых движется издатель, «улучшающий» рукопись? Соответствует ли «восстановленный» издателем текст «воле автора»?

Один из самых радикальных ответов на эти вопросы дает издание Джауфре Рюделя, подготовленное Р.Т. Пиккенсом (1978), идея которого возникла после того, как он убедился, что А. Жанруа в своем издании (1915) руководствовался субъективными критериями. Пиккенс проблематизирует

понятие «аутентичного» текста и доказывает, что рукописная традиция не позволяет его восстановить. Его выводы идут вразрез с теорией Карла Лахманна: Пиккенс показывает, что издатели, действовавшие в соответствии с этой теорией, *исходили* из существования только *одного автографа* для каждого памятника, который считался во всем подобным авторской рукописи Нового времени, представленной писателем в издательство. Между тем средневековый поэт сочинял в иных условиях: в допечатную эпоху, слагая песню устно, которая затем воспринималась и распространялась таким же образом: Пиккенс последовательно соотносит свое исследование текстов Джауфре с понятием «подвижности» текста, введенным Зюмтором. Он предполагает, что Джауфре «авторизовал» для каждой песни не один автограф, но, быть может, две или три различных редакции: он мог менять текст песни в зависимости от публики, опускать одни синтагмы и вводить другие, совершенствовать и улучшать песню по ходу дела: «Подводя итоги, следует сказать: нет возможности определить, какая из <…> песен была автографом Джауфре; речь не идет об одном автографе, но об *автографах*. Проблема состоит в том, что перед издателем — две различные редакции одной и той же песни — два разных стихотворения, вероятно, написанных Джауфре. <…> Мы в состоянии установить лишь формальную и языковую основу песни, но не песню в собственном смысле слова. Не существует абсолютно никаких возможностей для доказательства “аутентичности” некоторых важнейших языковых элементов <…> принять одни и отбросить другие — вопрос только веры» [86, p. 27].

Пиккенс подчеркивает, что множественность авторских редакций песен, характерная для Джауфре, а возможно, и для других лирических поэтов, согласуется и с тем, что известно и о нарративных жанрах средневековой литературы — эпических поэмах и романах. Завершая исследование рукописной традиции наследия Джауфре, Пиккенс констатирует: «Подобно тому, как исторический Джауфре исчез и был замещен легендарным поэтом из “Жизнеописания трубадуров”», так и его песни «навсегда утрачены и замещены многочисленными редакциями. Однако именно они и были реальностью для средневековой публики» [86, p. 39]. В соответствии с этими заключениями Пиккенс публикует песни Джауфре во многих редакциях.

Деконструкцию теории Лахманна продолжил У. Паден в своей рецензии на традиционное издание Дж. Кьярини (последний называет себя «нео-

лахманианцем» [80, p. 49]), которое он сопоставляет с изданиями Пиккенса и Вольфа и Розенштейна [89], одновременно проблематизируя концепт «сложного чтения», lectio difficilior. Этот концепт, важнейший для школы Лахманна, предполагает, что текст произведения при распространении упрощался писцами; если исследователь сравнивает две синтагмы — более сложную для понимания и более простую, «авторской» следует счесть более сложную. Паден замечает: «Если разные писцы, исполнители и поэты меняли текст, кто сможет сказать, что при этом он неизменно становился проще? Кто возьмется утверждать, что поэт, сочинивший песню, всегда, в каждой детали выражался более сложным образом, чем его последователи? Не стоит ли за этим предубеждением, важнейшим для метода Лахманна, романтическое обожествление поэта? И если эта аксиома обусловлена мировоззрением, присущим определенному историческому периоду, можем ли мы в конце XX века рассматривать ее как адекватный инструмент для постижения поэзии XII века?» [63, p. 116]. Паден солидаризируется с точкой зрения Пиккенса: лучше признать невозможность реконструкции авторского текста, чем произвольно считать «авторским» текст, который им не является: «Прямой контакт с поэзией трубадуров, представляющийся идеалом, — как бы он ни был желателен и необходим для филологического проекта, — для нас недостижим. Текст трубадура рассеян <...> взрывом в многочисленных рукописных отражениях. Версия, которую мы читаем в определенный момент, — лишь условность; если мы наделяем ее фиктивным авторитетом, она всего лишь уводит нас прочь от слишком сложной реальности» [63, p. 117].

Что касается Вольфа и Розенштейна, то они, хоть и пытаются реконструировать «авторский текст», довольно строго придерживаются своей основной рукописи. Напротив, Кьярини относится к тем ученым, которые полагают свою интуицию достаточно сильной для того, чтобы распознать авторский текст за *разными* рукописями: от выбора основной рукописи Кьярини отказывается, предпочитая следовать то одной, то другой. Руководствуясь своей «интуицией», он произвольно выбирает разночтения, поскольку считает их соответствующими «сложному чтению», тогда как этот выбор мотивирован лишь его собственным языковым сознанием носителя итальянского языка, побуждающим отдать предпочтение тому лексическому элементу, который в современном итальянском не имеет соответствий.

Таким образом, сравнение трех изданий Джауфре показывает, заключает Паден, что издание Вольфа и Розенштейна можно использовать «в обычных целях»; однако «полную истину — подлинное “сложное чтение”» — сообщает читателю только издание Пиккенса [63, p. 115, 117]. Значительно более критична рецензия Ф. Менара, который не разделяет тезис Пиккенса о множестве первоначальных редакций песен, а самое их число, предлагаемое в его издании, считает чрезмерным [55]. Разумеется, вопрос о числе редакций песни не может быть решен в общем виде — для всех поэтов и всех песен; для каждой песни он должен решаться отдельно с учетом многих других факторов, в частности содержательных и стилистических характеристик сохранившихся текстов.

Почти одновременно с изданием Пиккенса вышла книга Б. Серкильини, отстаивающая сходные идеи применительно к прозаической редакции «Романа об истории Грааля» Робера де Борона — роману об Иосифе Аримафейском; как и Пиккенс, Серкильини подчеркивает значимость текстов, которые предлагают отдельные рукописи; пишет о «подвижности» средневекового текста [22]. Идеи этой книги получают развитие в его же «Похвале варианту», основанному на разборе той же прозаической редакции романа об Иосифе [21]. Б. Серкильини критикует издание этой редакции, подготовленное Р. О’Горманом [84][3], в том числе иерархическую стемму, согласно которой «худшие» рукописи, сокращающие текст романа, произошли от «лучших» в результате деградации рукописной традиции. Вместо иерархической стеммы он предлагает горизонтальную схему соотношения редакций, доказывая, что они появились не в результате «деградации» первоначального текста, но независимо друг от друга и являются отдельными произведениями[4].

В свою очередь, последняя книга Б. Серкильини стала манифестом для американских медиевистов Новой Филологии — группы, официальное создание которой связывается с выходом одного из номеров журнала “Speculum” (1990); С. Николс в статье, открывающей номер, писал о необходимости всестороннего изучения средневековых рукописей и всех содержащихся в них «визуальных знаках», одновременно полемизируя

3 Издание с некоторыми изменениями воспроизводит текст диссертации, защищенной в 1962 г.

4 О полемике Б. Серкильини и О’Гормана ср.: [59].

с филологами, которые основывали свои заключения на печатном тексте; он также оспаривал возможность реконструкции первоначального текста [60][5]. Возникновение этой группы с ее высочайшей оценкой «подлинно средневекового текста», способов его записи, распространения, восприятия отражало общий подъем интереса западной медиевистики к изучению рукописей со всем богатством их материальной реализации (миниатюры, расположение текста на листе, разные типы буквиц), который характеризует 1990-е и далее 2000-е гг. Издание Джауфре Рюделя, подготовленное Пикенсом, было, таким образом, у истоков Новой Филологии, ее полемики с филологами и издателями-«традиционалистами», как и у истоков более широкого и всестороннего, чем прежде, изучения рукописных свидетельств о средневековых текстах.

Попытка компромисса между сторонниками традиционных эдиционных принципов, стремящихся к восстановлению «первоначального» текста песни, и дипломатических изданий, воспроизводящих с той или иной степенью полноты текст рукописей, отражается в книге А. Д'Агостино «Главенствующая мысль: лирическая секстина от Арнаута Даниэля до Данте». Книга включает как новое издание секстины, сделанное в лахманновской традиции, так и дипломатические издания всех рукописей, сохранивших эту песню, а также публикации всех ее текстов, вышедших в XIX–XX вв. Из нее следует, сколь разнообразными были «секстины Арнаута», сохраненные рукописями и опубликованные издателями [26]. Будучи сторонником традиционных издательских практик, Д'Агостино впустил читателей в свой рабочий кабинет: не потому ли, что убежденность в правильности этих практик была поколеблена в последние десятилетия?

В конце XX – начале XXI в. некоторые исследователи, как и ранее, продолжали искать в песнях трубадуров «возвышенные» смыслы — иногда в прямом противоречии с текстами, превращая поэтов в интеллектуалов первого плана, знатоков богословских трудов, а также арабского языка и Корана. Так, толкуя песню Гильома № 1 о двух лошадях, метафорически отсылающих к возлюбленным, между которыми поэт не может выбрать,

5 Ср.: [59, p. 30]. О полемике медиевистов Новой Филологии с «традиционалистами» см. также: [74]. О Новой Филологии и более позднем направлении «Нового медиевализма», в известной мере интегрировавшего эту группу, см.: [5].

Драгонетти видел в лошадях аллегорию двух сил, которые правят душой человека, и отсылал в этой связи к «Федру» Платона, где лошади, ведомые возничим, символизируют различные стремления души, и далее, к сходной аллегории у Отцов Церкви, в частности, Григория Нисского, где лошади становятся аллегорией страстей [27, p. 178–180]. В «Федре» Платон сравнивал человеческую душу с колесницей, влекомой двумя конями: благой конь устремляется к небесным высотам; другой — причастен злу, влечет колесницу к земле; из-за этих самых коней, причастных злу, многие души не достигают созерцания истины (246–248 b). Эта аллегория несходна, на наш взгляд, с метафорой Гильома. Пусть об одной из лошадей и сказано, что она «из горных лошадей лучше всех бегала [по горам]» («Launs fo dels montanhiers lo plus corren», v. 13); о другой говорится, что она «вскормлена здесь, недалеко от Конфолана» («L'autre fo noiritz sa jos, pres Cofolen»; v. 16 [88, p. 17]). Конфолан (Confolens) — небольшой городок вблизи от Пуатье; эта конкретная деталь — несомненный намек на реальную персону. Ниже (ст. 24) Гильом дает своим лошадям женские имена — «госпожа Агнеса и госпожа Арсен».

В конце 1990-х – 2000-х гг. Л. Лаццерини порой возвращается к толкованиям песен трубадуров как аллегорий, скрывающих духовный смысл, — вслед за более ранними работами К. Аппеля [9], Г. Фрэнк [33], Д.У. Робертсона [65], порой пытается обнаружить между песнями и богословскими трудами интертекстуальные связи. В книге «Трубадуры и мудрость» (2013) она доказывает, что различие между спиритуализцией образов и аллегоризмом не было четким [44, p. 9–14]; вступает в спор с Э. Келером, согласно которому поэзия трубадуров складывалась в среде мелкого рыцарства, полагая, что она родилась благодаря сближению образованных феодалов и «монастырского авангарда» — аббатства Клюни, а также цистерцианцев [44, p. 20–21]. В отличие от большинства ученых, Лаццерини сохраняет в своем чтении трубадуров христианскую прямолинейность, которая в середине XX в. была присуща Робертсону и Фрэнк (к интерпретациям последней она прямо присоединяется [44, p. 119]): возлюбленная абсолютно всех трубадуров без исключения — Премудрость, иначе сказать, Христос [44, p. 24], поскольку лирический герой готов разделить ее любовь с другими и сохраняет целомудрие. Поведение лирического героя Лаццерини объясняет влиянием Августина, цитируя его «Монологи», «Комментарии на Псалмы» и другие произведения [44, p. 24–26]. Этот тезис едва ли

находит опору в текстах: так, в песнях Бернара де Вентадорн или Бертрана де Борн лирический герой вовсе не был целомудренным и не желал любовных успехов соперникам.

В других случаях Лаццерини уверяет, что дама поэта схожа с Философией Боэция, напоминая, что в Провансе был сделан один из первых переводов этого произведения на народный язык; впрочем, ни одна песня, подтверждающая правомерность этого сопоставления, при этом не анализируется [44, p. 15]. Та ли эта дама, которую сравнивал с верховой лошадью Гильом IX, желал «опрокинуть» Раймбаут Оранжский, мечтал заключить в объятия Бернар де Вентадорн?[6] «Скрытый смысл» Лаццерини находит и в песне Джауфре о далекой любви: песня посвящена паломничеству и крестовому походу, но под образом Дамы скрывается библейская Премудрость, вторая персона Троицы, исторический Иерусалим, совмещенный с образом нового Иерусалима, святого града Апокалипсиса, представавший в женском образе [44, p. 119]. Как и некоторые другие медиевисты, Лаццерини склонна превращать поэта в превосходного латиниста, интеллектуала и знатока богословских трудов (также: [43; 45]).

В конце XX в. П. Уль вслед за более ранними работами Никла [61], Леви-Провансаля [49], Бриффо [18, p. 191–192] доказывал, что Гильом Аквитанский знал арабский язык, и предложил арабскую версию стихов, которые произносит на «тарабарском» языке герой его песни № 5, одновременно утверждая, что в этих стихах поэт отсылает к суре Корана 2: 96, где упоминаются падшие духи Харут и Марут [73]; прежде И. Франк [34] и Р. Лежен [48], на наш взгляд, аргументированно доказывали, что стихи, по звучанию напоминающие арабский текст, не принадлежат перу Гильома, но входят в позднейшую редакцию песни[7]. Статья Уля соприкасается с «арабской гипотезой» генезиса лирики трубадуров и — шире — европейской лирики как таковой, — которая обсуждалась на рубеже XIX–XX вв. и в первой половине XX в. в работах Менедеса Пидаля, Никла и других уче-

6 Ср. упомянутую выше песнь № 1 Гильома; «Перевернутый цветок» Раймбаута Оранжского (в пер. А. Наймана «Обратная песня» [4, с. 185]). Ср., кроме того, песню № 27 Бернара де Вентадорн (“Lonc tems a qu’eu non chantei mai” — «Я давно не пел») [78, S. 159].

7 В этой суре нет речи о том, что некая «женщина Вавилона» соблазняет Харута и Марута, что сближает легенду, согласно Улю, с песней Гильома; легенду эту рассказывает на латыни Герман Далматинец (1110–1154) в переводе с арабского, озаглавленном «Учение Магомета» (*Doctrina Machumet*) [24].

ных. Хотя начиная с 1990 гг. тезис о преимущественном влиянии арабской поэзии на поэзию трубадуров, который отстаивал Менендес Пидаль [57; 56], можно считать опровергнутым[8] и ученые склоняются к тому, что она

8 Ср. возражения в работах А. Ронкальи [67, p. 333, 336, 337–338], П. Ле Жентиля [46, p. 218–221, 233–237, 239–240], П. Дронке [29, p. 288–294], П. Бека [11, p. 35–36, 42–44]. При этом востоковеды чаще склонны подчеркивать влияние арабской поэзии на европейскую, нежели специалисты по западным литературам. Ср., в частности, статью А. Шипперса [69], предлагающего обзор исследований востоковедов на эту тему. Отметим, что, за исключением антологии Мартина де Рикера [90], Шипперс в этой статье не упоминает работ специалистов по западным литературам, в том числе писавших об арабской гипотезе еще в середине XX в.: Леви-Провансаля [49], Аурелио Ронкальи [67], Пьера Ле Жентиля [46], Питера Дронке [29], не говоря уже о несколько более поздних работах Пьера Бека (в частности, [11]), — и это коррелирует с особенностями его изложения: он представляет как «новые» тезисы, которые были выдвинуты много раньше и оспорены (иногда не раз) западными медиевистами, — так, например, европейская поэзия подражает арабской в том, что воспевает подчинение влюбленного даме, его верность и целомудрие; она, кроме того, отражает влияние «Ожерелья голубки» Ибн Хазма. Питер Дронке, со своей стороны, писал об универсальности многих мотивов любовной лирики, подчеркивая в особенности сходство между песнями ранних трубадуров и латинской поэзией из собрания аббатства святого Марциала в Лиможе [29, p. VIII–IX, 26–29, 57, 288–294]; о покорности влюбленного подруге речь шла, напомним, и в «Науке любви» Овидия. К тому же, как мы отмечали, лирический герой трубадуров вовсе не был целомудренным и далеко не всегда был верным. О влиянии Ибн Хазма на европейскую поэзию писал еще в середине XX в. Леви-Провансаль [49]. На наш взгляд, этот сложный, насыщенный именами исторических лиц и поэтов, прозиметрический трактат не сходен ни с поэзией трубадуров, ни с латинским трактатом Андрея Капеллана «Три книги о любви», предназначавшимися, по-видимому, куда менее просвещенным читателям и слушателям. Шипперс упоминает тезис, согласно которому мелодии, сопровождавшие песни трубадуров, подобны музыке мувашшахов, — тогда как обсуждалось их сходство с западной литургической традицией (ср., в частности, исследование Бека [11, p. 92–97]. В заключении он настаивает на том, что все литературные литературы лучше изучать во взаимодействии, поскольку это способствует их пониманию, подчеркивая, что нужно обращать внимание не только на сходства, но и на различия [69, p. 77]. Сам он является скорее сторонником арабского влияния на европейскую поэзию: он цитирует текст мувашшаха с романской харджей, сопровождая его переводом на английский язык, а также комментарием [69, p. 71–72]. Из комментария следует, что Шипперс не вполне отдает себе отчет в том, насколько это стихотворение несходно с песнями трубадуров. Хоть в мувашшахе и встречаются два мотива, частотные у трубадуров и имевшие универсальное значение (стрелы, летящие из глаз возлюбленной, поражают поэта; его сердце было «украдено»), куда больше здесь тех, которых в западной поэзии не найдешь, или тех, что не характерны для трубадуров классической поры: так, влюбленный погребен «в одеждах скудости» (в английском переводе: “buried in the clothes of leanness”); любовь привязала его к ветке ивы; взгляд возлюбленной светит «из черных чернил»; в конце стихотворения поэт сравнивает свою любовь с любовью араба, влюбленного в христианку, причем влюбленный уподобляется чужому ребенку, который не покоится на груди возлюбленной. Показательно, в частности, обращение к образу ивы: в западной традиции ива была коннотирована отрицательно и считалась, в частности, символом измены [50], — упоминание этого дерева в контексте, воспевающем верность, в стихотворениях трубадуров и труверов было бы невозможно. Еще один образ — безумного влюбленного все обманывают на рынке — встречается лишь у поздних поэтов, отмеченных влиянием город-

складывалась в рамках полигенезиса — взаимодействия разных традиций, существовавших в Провансе до первых известных поэтов [3, с. 358–359; 11, p. 48–91; 10, p. 61][9], — вопрос об арабской культуре Гильома Аквитанского по-прежнему привлекает к себе внимание.

Так, согласно Дж. Бичу, имя Mitadolus, упоминаемое в надписи на вазе из горного хрусталя, принадлежавшей Алиеноре Аквитанской, внучке Гильома IX, — есть латинизированная форма имени Имада ад-даулы, царя мусульманской Сарагосы в 1110–1119 гг. Из надписи следует, что Mitadolus преподнес эту вазу в дар ее деду, она дарит ее своему супругу Людовику VII, тот — аббату монастыря святого Дионисия Сугерию. Имад ад-даула был союзником христианского царя Арагона Альфонсо, вместе с которым они разбили силы Альморавидов в битве при Кутанде 17 июня 1120 г.; в ней принимал участие и Гильом IX со своими рыцарями. Ваза, скорее всего, была поднесена во время военного похода, возможно, в расчете на дальнейшую военную помощь Гильома. Это открытие дало основание для предположений о тесных связях между Гильомом и Имадом, частью сделанных уже Бичем: Гильом, возможно, бывал в Сарагосе, где познакомился с арабскими поэтами из окружения правителя [14; 15][10].

Эти предположения становятся в статье М. Ореля категорическими утверждениями: Гильом, конечно, ездил в Сарагосу, когда там правил Имад, и даже более того — в его замок, где познакомился, в частности, со Слепым из Туделы [10, p. 59–63]. Дополняя эту гипотезу, Ц. Робинсон предположила, что сеньяль «Добрый сосед», встречающийся в торнаде песни

ской среды, причем не ранее середины XIII в. (например, трувера Ришара де Фурниваля). Чтобы выявить возможные схождения между арабской и провансальской литературными традициями, как кажется, следует сравнивать не общие положения, но ту словесную форму, которую они принимают; речь о влиянии можно вести, если стихотворения, относящиеся к разным культурам, используют одинаковые метафоры, сравнения, устойчивые словосочетания или, по крайней мере, ключевые слова.

9 Ср., кроме того, статью В.Б. Семенова, который возвращается к обсуждению теорий, объясняющих происхождение рифмы в романской поэзии, в том числе в связи с арабским влиянием. Подчеркивая различия в понимании рифмы в европейской и арабской поэзии, он приходит к выводу, что последняя едва ли оказала влияние на Гильома Аквитанского; не следует «абсолютизировать» арабское влияние, «распространять его на всю романскую лирику, при этом забывая о возможности других параллельных влияний» [6, с. 130], — В.Б. Семенов близок в этих заключениях к тем ученым, которые считают, что романская лирика складывалась в условиях полигенезиса, хоть и не использует этого термина и не ссылается на их работы.

10 Ныне ваза хранится в Лувре.

№ 10 Гильома, отсылает к Имаду: «Не боюсь, что сплетни (*букв.* странный латинский язык) разлучат меня с Добрым Соседом» (“Qu'eu non ai soing d'estraing lati / que-m parta de mon Bon Vezi” [88, p. 252]). А. Жанруа понимал словосочетание «странный латинский язык» («estraing lati») переносно («сплетни»), — что кажется правильным, поскольку в этом значении оно встречается в других контекстах. Робинсон полагает, что его надо понимать буквально и, более того, оно отсылает к арабскому языку; Гильом написал песню в подражание арабским хвалебным стихам, где отношения между мужчинами могли обретать эротическую окраску [66, p. 303–309].

На наш взгляд, интерес к арабской культуре Гильома в исследованиях 1990-х – начала 2000-х гг., как и желание подчеркнуть его тесные отношения с мусульманским правителем Сарагосы в немалой степени обусловлены характерным для нашего времени противопоставлением поликультурной Европы, включающей разные конфессии, прежде всего мусульман, и Европы монокультурной, христианской по преимуществу.

Работы о трубадурах издавна включали изучение документов, относящихся к поэтам, в исторический комментарий, проливающий свет на отдельные песни или поэзию трубадуров в целом (в частности: [25; 47]). В 1960-е гг. Э. Келер соединил исторический подход с социологическим: его прочтение лирики трубадуров опирается на социальный анализ группы молодых аристократов, принадлежащий Ж. Дюби [30, p. 845–846]. Келер усматривал в стихотворениях трубадуров социальные притязания низших страт благородного сословия, стремящихся к социальному реваншу, направленному против высших представителей знати. Отсюда в этой поэзии постоянные призывы к щедрости, осуждение «злых богачей», которые недостойны звания благородных, утверждения, что лишь бедный рыцарь способен быть по-настоящему куртуазным влюбленным, тогда как богатому и знатному сеньору этого не дано [40; 41; 39].

В конце XX – начале XXI в. в провансалистике возрастает доля собственно исторических исследований о трубадурах (статьи Дж. Бича [13], П. Бутулля [17], М. Ореля [10] и др.). Они создают документальное обрамление, в которое помещаются песни, сохранившиеся вне какого-либо контекста в рукописях XIII–XVI вв. Исторические работы реконструируют этот контекст с большей или меньшей убедительностью,

порой предлагают датировки и связанный с контекстом комментарий к песням.

Однако соединить данные архивов и тексты песен не всегда просто. У. Паден высказал гипотезу, согласно которой Бернар де Вентадорн жил во второй половине XII – начале XIII в. (ранее Аппель предполагал, что он родился в 1120/1130 гг. [78, S. 57–79]); поэт был не низкого рода, как долгое время считали, но, напротив, сыном виконта Эбле III де Вентадорн и Алаизы де Монпелье и скончался, став аббатом, — в этом случае анализ новых исторических документов дополняется корректной интерпретацией текстов, что, как кажется, дало убедительные результаты [62].

Куда менее убедительной кажется статья Р. Луга, который предположил, что Джауфре Рюдель жил не в XII в., как издавна считали, но в 1190/91–1220 гг. Эта гипотеза объясняет, полагает Луг, почему песни Джауфре исполняются героями произведений XIII в., причем именуются «новыми» [52]. Однако этот эпитет применительно к песням совсем не обязательно значил «недавний», но имел много других значений, в том числе «прежде не слыханный», «необычный»; смысловые оттенки этого прилагательного в таких контекстах проанализированы Ф. Пиро. Он показывает также, что в сирвенте Герау де Кабреры «Кабра жонглер» («Cabra joglar») Джауфре упомянут вместе с известными поэтами прошлого — Маркабрю и Эбле де Вентадорн (стихи последнего не сохранились, но его имя упоминают позднейшие поэты); свидетельство Герау де Кабреры, таким образом, прямо противоречит тезису Луга [64, p. 133–174].

В издании Бертрана де Борн, подготовленном У. Паденом и его соавторами, историческая компонента крайне весома [87]. Биография Бертрана де Борн здесь учитывает все документальные свидетельства, к нему относящиеся, — как хроники, так и хартии из собрания аббатства Далон; многие документы привлекаются впервые — те, в частности, что относятся к последнему периоду жизни Бертрана, когда он стал монахом и совершал поездки в округе монастыря. Этот очерк монастырской жизни, для описания которого Паден обращается к цистерцианскому уставу этого времени и недавним постановлениям, не менее значим для описания «повседневности», чем для рассказа о последних днях трубадура. Таким же значением обладает история распри семьи де Борн с соседствующими феодалами во времена, предшествующие рождению трубадура, замка Аутафорт от первых

свидетельств о нем до конца XII в. Эти части предисловия, а также географические карты и приложение, посвященное архивным документам и хроникам, сообщают изданию выраженную историческую направленность и составляют его наибольший интерес[11].

В исторических исследованиях недавнего времени поэзия трубадуров предстает прежде всего как часть истории в широком смысле слова, и, быть может, здесь можно усмотреть реакцию на труды, посвященные их поэтике, стихотворной технике или тематике «куртуазной поэзии».

В провансалистике последних десятилетий литературные, мировоззренческие, социальные мотивации, движущие исследователями, осознанным, а чаще неосознанным образом накладываются на изучение литературных памятников, исторических условий их возникновения, структуры, восприятия и значения. Лирика трубадуров порой уподобляется элитарной поэзии XX в., порой — у критиков с выраженной христианской ориентацией — освещается авторитетом Данте и наделяется возвышенными смыслами, порой предстает как прообраз поликультурной Европы наших дней. В работах о трубадурах заметно, кроме того, влияние концепций, значимых для культуры XX в. и изучения средневековой литературы в целом: сближения искусства и игры, французского структурализма, интереса к интертекстуальности, внимания к «подвижности» текста и рукописям — «подлинным свидетельствам» о произведениях.

Список литературы

Исследования

1 *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. С.Н. Зенкина. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 384–391.

2 *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики / пер. И.К. Стаф. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.

3 *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы. М.: РГГУ, 1999. Кн. 2. С. 247–491.

4 *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. 239 с.

5 *Савицкий Е.* «Новый медиевализм» четверть века спустя (рецензия на книгу: Rethinking the New Medievalism / eds. R. Howard Bloch, A. Calhoun, J. Cerquiglini-Toulet, J. Küpper, J. Patterson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. VIII,

11 Исторический характер издания отмечен одним из рецензентов [16].

280 p.) // Новое литературное обозрение. 2015. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/novyj-medievalizm-chetvert-veka-spustya.html (дата обращения: 15.04.2024).

6 *Семенов В.Б.* «Арабская» гипотеза об источнике происхождения европейских рифмованных строф: за и против // Восток (Oriens). 2016. № 4. С. 120–131.

7 *Фуко М.* Что такое автор // *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 7–46.

8 *Хейзинга Й.* Homo ludens / пер. В.В. Ошиса. М.: Прогресс-Академия, 1992. 336 с.

9 *Appel Carl.* Wiederum zu Jaufré Rudel // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1901. Bd. 107. S. 338–349.

10 *Aurell Martin.* Guillaume IX et l'islam // Guilhem de Peitieus, duc d'Aquitaine, prince du "trobar": trobadas tenues à Bordeaux (Lormont) les 20–21 septembre 2013 et à Poitiers les 12–13 septembre 2014. [Moustier Ventadour]: Carrefour Ventadour, 2015. P. 7–63.

11 *Bec Pierre*. Introduction // Le comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique / éd. Pierre Bec. Montpellier: Publications de l'Université de Montpellier III, 2003. P. 9–141.

12 *Bec Pierre*. La lyrique française au Moyen Âge (XIIe–XIIIe siècles). Paris: Picard, 1977. Vol. 1. 246 p.

13 *Beech George T.* L'attribution des poèmes du comte de Poitiers à Guillaume IX d'Aquitaine // Cahiers de civilisation médiévale. 1988. Vol. 31. P. 3–16.

14 *Beech George T.* The Eleanor of Aquitaine Vase, William IX of Aquitaine, and Muslim Spain // Gesta. 1993. Vol. 30. P. 3–10.

15 *Beech George T.* Troubadour Contacts with Muslim Spain and Knowledge of Arabic: New Evidence Concerning William IX of Aquitaine // Romania. 1992. Vol. 113. P. 14–42.

16 *Blakeslee Merritt R.* The Poems of the Troubadour Bertran de Born by William D. Paden, Jr., Tilde Sankovitch, Patricia H. Stäblein // Speculum. 1988. Vol. 63. P. 121–123.

17 *Boutoulle Frédéric*. L'appel du large. Jaufré Rudel et les autres seigneurs de Blaye aux XIe, XIIe et XIIIe siècles // Jaufre Rudel: Prince, amant et poète; trobada tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011. Moustier Ventadour: Carrefour Ventadour, 2012. P. 81–101.

18 *Briffault Robert.* Les troubadours et le sentiment romanesque. Paris: Les éditions du Chêne, 1945. 211 p.

19 *Brusegan Rosanna*. Les parcours de l'invention chez Paul Zumthor // Paul Zumthor, ou l'Invention permanente / éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet; Christopher Lucken. Genève: Droz, 1998. P. 87–107.

20 *Callewaert Augustijn*. Ars poetica et ars amandi dans l'œuvre lyrique de Bernard de Ventadour // Les lettres romanes. 1995. Vol. 49. P. 7–19.

21 *Cerquiglini Bernard*. Éloge de la variante. Paris: Éditions du Seuil, 1989. 128 p.

22 *Cerquiglini Bernard*. La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte. Paris: Éditions de Minuit, 1981. 256 p.

23 *Cerquiglini-Toulet Jacqueline*. Une histoire intellectuelle du XXᴱ siècle. Paul Zumthor ou le parcours d'un curieux // Poétiques de Paul Zumthor (1915–2015) / éd. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos; Jean-René Valette. Paris: Classiques Garnier, 2019. P. 317–328.

24 *Chimkovitch Arthur*. Harut et Marut, ou la présence de deux anges musulmans dans nombre de productions écrites occidentales // Trans. Revue de littérature générale et comparé. 2009. №°8. P. 1–30.

25 *Cravayat Paul*. Les origines du troubadour Jaufré Rudel // Romania. 1950. Vol. 71. P. 166–179.

26 *D'Agostino Alfonso*. Il pensiero dominante: la sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri. Milano: CUEM, 2009. 368 p.

27 *Dragonetti Roger*. Aux origines de l'amour courtois. Poétique amoureuse de Guillaume IX d'Aquitaine // Roger Dragonetti. La musique et les lettres. Études de littérature médiévale. Genève: Droz, 1986. P. 169–200.

28 *Dragonetti Roger*. La technique poétique des trouvères: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale. Brugge: De Tempel, 1960. 702 p.

29 *Dronke Peter*. Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric. Oxford: Clarendon Press, 1965. Vol. 1. 603 p.

30 *Duby Georges*. Dans la France Nord-Ouest au XIIᴱ siècle: les "jeunes" dans la société aristocratique // Annales de l'E. S. C. 1964. Vol. 19. P. 835–846.

31 *Duval Frédéric*. La philologie française, pragmatique avant tout? L'édition des textes médiévaux français en France // Pratique philologique en Europe / éd. Frédéric Duval. Paris: École nationale des chartes, 2006. P. 115–150.

32 *Favier Jacques*. La rhétorique musicale et les émotions: éveil ou expression des affects? Perspectives historiques et théoriques: DSc Dissertation. Université de Strassbourg, 2017. 279 p.

33 *Frank Grace*. The Distant Love of Jaufré Rudel // Modern Language Notes. 1942. Vol. 57. P. 528–534.

34 *Frank István*. Barabariol barabarian dans Guillaume IX // Romania. 1952. Vol. 73. P. 227–234.

35 *Gally Michèle*. La poétique de la forme ou la modernité réfléchie d'un médiéviste: Robert Guiette // Revue des langues romanes. 2011. Vol. 115. P. 125–140.

36 *Gouiran Gérard*. L'amour et la guerre. L'Œuvre de Bertrand de Born. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1985. Vol. 1. CCII p.

37 *Guiette Robert*. D'une poésie formelle en France au Moyen Âge. Paris: Nizet, 1972. 87 p.

38 *Jeanroy Alfred*. Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Poitiers: Hachette, 1889. 536 p.

39 *Köhler Erich*. Les troubadours et la jalousie // Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier. Genève: Droz, 1970. Vol. 1. P. 543–559.

40 *Köhler Erich.* Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours // Cahiers de civilisation médiévale. 1964. Vol. 7. P. 27–51.

41 *Köhler Erich.* Sens et fonction du terme “jeunesse” dans la poésie des troubadours // Mélanges René Crozet. Poitiers: Société d’études médiévales, 1966. Vol. 1. P. 569–583.

42 *Lazar Moshé.* Classification de thèmes amoureux et des images poétiques dans l’œuvre de Bernart de Ventador // Filologia romanza. 1959. Vol. 6. P. 371–400.

43 *Lazzerini Lucia.* La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese // Medioevo romanzo. 1993. Vol. 18, №°2–3. P. 153–205, 313–369.

44 *Lazzerini Lucia.* Les troubadours et la Sagesse: pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l’Écriture et du concept de la “Figura”. Moustier-Ventadours: Association Carrefour Ventadour, 2013. 219 p.

45 *Lazzerini Lucia.* Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia // eHumanista IVITRA. 2017. Vol. 11. P. 72–88.

46 *Le Gentil Pierre.* Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes. Paris: Les Belles Lettres, 1954. 280 p.

47 *Lejeune Rita.* Le rôle littéraire de la famille d’Aliénor d’Aquitaine // Cahiers de civilisation médiévale. 1958. Vol. 1. P. 319–337.

48 *Lejeune Rita.* L’extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d’Aquitaine // Mélanges Pierre Le Gentil. Paris: S. E. D. E. S., 1973. P. 485–503.

49 *Lévy-Provençal Emil.* Les troubadours et la poésie arabo-andalouse // La pensée de midi. 2000. №°1. P. 20–25.

50 *Levy Raphael.* Le Symbole du saule chez Conon de Bethune // Publications of the Modern Language Association. 1936. Vol. 51. P. 26–30.

51 *Lucken Christopher.* Paul Zumthor et la poésie lyrique. Style formulaire, mouvance du chant et présence de la voix // *Poétiques de Paul Zumthor (1915–2015)* / éd. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos; Jean-René Valette. Paris: Classiques Garnier, 2019. P. 37–54.

52 *Lug Robert.* Jaufre Rudel rajeuni // Jaufre Rudel, prince, amant et poète; trobada tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011. Moustier Ventadour: Carrefour Ventadour, 2012. P. 57–79.

53 *Mancini Mario.* Il principe e il “Joi”: sul canzoniere di Bernart de Ventadorn // Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati / a cura di Giorgio Varanini; Palmiro Pinagli. Padova: Antenore, 1977. Vol. 1. P. 369–395.

54 *Maritain Jacques et Raïssa.* Sens et non sens en poésie // *Jacques et Raïssa Maritain.* Œuvres complètes. Fribourg; Paris: Éditions universitaires, Éditions Saint-Paul, 1995. T. XV. P. 659–681.

55 *Ménard Philippe.* Les chansons de Jaufré Rudel: *The Songs of Jaufre Rudel*, edited by Rupert T. Pickens, Toronto, 1978 // Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale. 1982. Vol. 94. P. 111–112.

56 *Menendez Pidal Ramón*. La primitiva lirica europea. Estado actual del problema // Rivista de filología española. 1960. Vol. 43. P. 279–354.

57 *Menendez Pidal Ramón*. Poesía arabe y poesía europea // Bulletin Hispanique. 1938. Vol. 40. P. 337–423.

58 *Monson Alfred*. Lyrisme et sincérité: sur une chanson de Bernart de Ventadorn // Studia occitanica in memoriam Paul Remy / ed. by Hans-Erich Keller. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986. Vol. 1. P. 143–159.

59 *Moran Patrick*. Nouvelles méthodes pour textes anciens: le *Joseph* de Robert de Boron et la querelle de la *New Philology* // Expériences critiques. Approche historiographique de quelques objets médiévaux / éd. Véronique Dominguez-Guillaume; Elisabeth Gaucher-Rémond. Paris: Sorbonne Université Presse, 2019. P. 29–41.

60 *Nichols Stephen G*. Introduction: Philology in a Manuscript Culture // Speculum. 1990. Vol. 65. P. 1–10.

61 *Nykl Aloïs Richard*. L'influence arabe-andalouse sur les troubadours // Bulletin hispanique. 1939. Vol. 41. P. 305–315.

62 *Paden William D*. Bernart de Ventadour le troubadour devint-il abbé de Tulle? // Mélanges Pierre Bec. Poitiers: Université de Poitiers, 1991. P. 401–413.

63 *Paden William D*. Il canzoniere di Jaufre Rudel: edizione critica, con introduzione, note e glossario, ed. Giorgio Chiarini // Romance Philology. 1990. Vol. 44. P. 113–118.

64 *Pirot François*. Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans de XII[e] et XIII[e] siècles. Les "sirventes-ensenhamens" de Guerrau de Cabrera, Guiraut de Calanso et Bertrand de Paris. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1972. 649 p.

65 *Robertson Durant Waite*. Amors de terra lonhdana // Studies in Philology. 1952. Vol. 49. P. 566–582.

66 *Robinson Cynthia*. The Question of Language // *Cynthia Robinson*. In Praise of Song. The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005–1134. Leiden: Brill, 2002. P. 301–322.

67 *Roncaglia Aurelio*. La lirica arabo-ispanica e il sorgere della lirica romanza fuori della peninsola iberica // Oriente ed Occidente nel medio evo. Convegno di scienze storiche e filologiche, 27 maggio – 1 giugno 1956. Roma: Academia Nazionale dei Lincei, 1957. P. 321–343.

68 *Roth Ch*. Bernard de Ventadour: "Chansons d'amour". Édition par Moshé Lazar // Vox romanica. 1971. Vol. 30. P. 354–359.

69 *Schippers Arie*. Hispano-Arabic Literature and the Early Romance Literature // Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Rickett / éd. D. Billy, A. Buckley. Turnhout: Brepols, 2005. P. 71–78.

70 *Schloezer Boris (de), Scriabine Marina*. Le langage de musicien // *Schloezer Boris (de), Scriabine Marina*. Problèmes de la musique moderne. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 39–68.

71 *Spitzer Leo*. L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours // *Spitzer Leo*. Romanische Literaturstudien, 1936–1956. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959. P. 363–417.

72 *Topsfield Leslie T*. Bernard de Ventadour, Troubadour du XII[e] siècle: Chansons d'Amour. Édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar // French Studies. 1968. Vol. 22. P. 134–135.

73 *Uhl Patrice*. Farai un vers, pos mi sonelh: la version du chansonnier C (B.N., Fr. 856), la cobla bilingue et le problème du lati ou Tarrababart saramahart dans Guillaume IX d'Aquitaine // Cahiers de civilisation médiévale. 1990. Vol. 33. P. 19–42.

74 *Yager Susan*. New Philology // Handbook of Medieval Studies: terms — methods — trends / ed. by Albrecht Classen. Berlin; Boston: De Gruyter, 2010. P. 999–1006.

75 *Zumthor Paul*. De la circularité du chant // Poétique. 1970. №°2. P. 129–140.

Источники

76 *Bec Pierre*. La lyrique française au Moyen Âge (XII[e]–XIII[e] siècles). Paris: Picard, 1977. Vol. 2. 195 p.

77 *Bernard de Ventadour*. Chansons d'amour / éd. par Moshé Lazar. Moustier-Ventadour: Carrefour Ventadour, 2001. 311 p.

78 *Bernart von Ventadorn*. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar / Hrsg. von Carl Appel. Halle: Max Niemeyer, 1915. S. III–CXLV (Einleitung), 404 S. (Text), S. I–XXIII (Illustrationen).

79 *Burmeister Joachim*. Musica Poetica. Rostock: Stephanus Myliander, 1606. URL: https://chmtl.indiana.edu/tml/17th/BURPOE_TEXT.html (дата обращения: 15.04.2024).

80 Canzoniere (Il) di Jaufre Rudel / a cura di Giorgio Chiarini. Aquila: Japadre, 1985. 156 p.

81 Chansons du XV[e] siècle / éd. Gaston Paris. Paris: Firmin-Didot, 1875. 253 p.

82 *Gouiran Gérard*. L'amour et la guerre. L'Œuvre de Bertrand de Born. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1985. Vol. 2. 1005 p.

83 *Guiette Robert*. Poésies, 1922–1967. Paris: Éditions universitaires, 1969. 207 p.

84 Joseph d'Arimathie. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions / ed. by Richard O'Gorman. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1995. 575 p.

85 Lai (Le) de l'Ombre de Jean Renart / éd. Joseph Bédier. Paris: SATF, 1913. 95 p.

86 Songs (The) of Jaufre Rudel / ed. by Rupert T. Pickens. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1978. 281 p.

87 Poems (The) of Troubadours Bertran de Born / ed. by William D. Paden, Tilde Sankovitch, Patricia H. Stäblein. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. 573 p.

88 Poesie. Guglielmo IX / ed. Nicolò Pasero. Modena: S.T.E.M. Mucchi, 1973. 404 p.

89 Poetry (The) of Cercamon and Jaufre Rudel / ed. and trans. by George Wolf and Roy Rosenstein. New York; London: Garland Publiching Inc., 1983. 188 p.

90 *Riquer Martín (de)*. Los Trovadores: historia literaria y textos: in 3 vols. Barcelona: Planeta, 1975. 1751 p.

References

1 Bart, R. "Smert' avtora" ["The Death of an Author"]. Bart, R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [*Selected Works. Semiotics. Poetics*], trans. by S.N. Zenkin. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1994, pp. 384–391. (In Russ.)

2 Ziumtor, P. *Opyt postroeniia srednevekovoi poetiki* [*Toward a Medieval Poetics*], trans. by I.K. Staf. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2003. 544 p. (In Russ.)

3 Matiushina, I.G. *Drevneishaia lirika Evropy* [*The Oldest Lyric Poetry of Europe*], vol. 2. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1999, pp. 247–491. (In Russ.)

4 Meilakh, M.B. *Iazyk trubadurov* [*Troubadour Language*]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 239 p. (In Russ.)

5 Savitskii, E. "'Novyi medievalizm' chetvert' veka spustia (retsenziia na knigu: Rethinking the New Medievalism / eds. R. Howard Bloch, A. Calhoun, J. Cerquiglini-Toulet, J. Küpper, J. Patterson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. VIII, 280 p.)" ["'New Medievalism' a Quarter of a Century Later (Review of Book: Rethinking the New Medievalism. R. Howard Bloch, A. Calhoun, J. Cerquiglini-Toulet, K. Küpper, J. Patterson, eds. Baltimore, John Hopkins University Press, 2014)"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, 2015. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/novyj-medievalizm-chetvert-veka-spustya.html (Accessed 15 April 2024). (In Russ.)

6 Semionov, V.B. "'Arabskaia' gipoteza ob istochnike proiskhozhdeniia evropeiskikh rifmovannykh strof: za i protiv" ["'Arabic' Hypothesis About the Origin of European Rhymed Lines: Pros and Contra"]. *Vostok (Oriens)*, no. 4, 2016, pp. 120–131. (In Russ.)

7 Fuko, M. "Chto takoe avtor" ["What is an Author"]. Fuko, M. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti* [*The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality*], trans. by S. Tabachnikova. Moscow, Kastal' Publ., 1996, pp. 7–46. (In Russ.)

8 Kheizinga, I. *Homo ludens* [*Homo Ludens*], trans. by V.V. Oshis. Moscow, Progress-Akademiia Publ., 1992. 336 p. (In Russ.)

9 Appel, Carl. "Wiederum zu Jaufré Rudel." *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Bd. 107, 1901. S. 338–349. (In German)

10 Aurell, Martin. "Guillaume IX et l'islam." *Guilhem de Peitieus, duc d'Aquitaine, prince du 'trobar': trobadas tenues à Bordeaux (Lormont) les 20–21 septembre 2013 et à Poitiers les 12–13 septembre 2014.* [Moustier Ventadour], Carrefour Ventadour, 2015, pp. 7–63. (In French)

11 Bec, Pierre. “Introduction.” Bec, Pierre, *éditeur. Le comte de Poitiers, premier troubadour: à l’aube d’un verbe et d’une érotique.* Montpellier, Publications de l’Université de Montpellier III, 2003, pp. 9–141. (In French)

12 Bec, Pierre. *La lyrique française au Moyen Âge (XII[e]–XIII[e] siècles)*, vol. 1. Paris, Picard, 1977. 246 p. (In French)

13 Beech, George T. “L’attribution des poèmes du comte de Poitiers à Guillaume IX d’Aquitaine.” *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 31, 1988, pp. 3–16. (In French)

14 Beech, George T. “The Eleanor of Aquitaine Vase, William IX of Aquitaine, and Muslim Spain.” *Gesta*, vol. 30, 1993, pp. 3–10. (In English)

15 Beech, George T. “Troubadour Contacts with Muslim Spain and Knowledge of Arabic: New Evidence Concerning William IX of Aquitaine.” *Romania*, vol. 113, 1992, pp. 14–42. (In English)

16 Blakeslee, Merritt R. “The Poems of the Troubadour Bertran de Born by William D. Paden, Jr., Tilde Sankovitch, Patricia H. Stäblein.” *Speculum*, vol. 63, 1988, pp. 121–123. (In English)

17 Boutoulle, Frédéric. “L’appel du large. Jaufré Rudel et les autres seigneurs de Blaye aux XI[e], XII[e] et XIII[e] siècles.” *Jaufre Rudel: Prince, amant et poète*; trobada *tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011*. Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2012, pp. 81–101. (In French)

18 Briffault, Robert. *Les troubadours et le sentiment romanesque*. Paris, Les éditions du Chêne, 1945. 211 p. (In French)

19 Brusegan, Rosanna. “Les parcours de l’invention chez Paul Zumthor.” Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, and Christopher Lucken, éditeurs. *Paul Zumthor, ou l’Invention permanente*. Genève, Droz, 1998, pp. 87–107. (In French)

20 Callewaert, Augustijn. “Ars poetica et ars amandi dans l’œuvre lyrique de Bernard de Ventadour.” *Les lettres romanes*, vol. 49, 1995, pp. 7–19. (In French)

21 Cerquiglini, Bernard. *Éloge de la variante*. Paris, Éditions du Seuil, 1989. 128 p. (In French)

22 Cerquiglini, Bernard. *La parole médiévale*. *Discours, syntaxe, texte*. Paris, Éditions de Minuit, 1981. 256 p. (In French)

23 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. “Une histoire intellectuelle du XX[e] siècle. Paul Zumthor ou le parcours d’un curieux.” Muzart-Fonseca dos Santos, Idelette, and Jean-René Valette, éditeurs. *Poétiques de Paul Zumthor (1915–2015)*. Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 317–328. (In French)

24 Chimkovitch, Arthur. “Harut et Marut, ou la présence de deux anges musulmans dans nombre de productions écrites occidentales.” *Trans. Revue de littérature générale et comparé*, no. 8, 2009, pp. 1–30. (In French)

25 Cravayat, Paul. “Les origines du troubadour Jaufré Rudel.” *Romania*, vol. 71, 1950, pp. 166–179. (In French)

26 D'Agostino, Alfonso. *Il pensiero dominante: la sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*. Milano, CUEM, 2009. 368 p. (In Italian and Old Occitan)

27 Dragonetti, Roger. "Aux origines de l'amour courtois. Poétique amoureuse de Guillaume IX d'Aquitaine." Roger, Dragonetti. *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*. Genève, Droz, 1986, pp. 169–200. (In French)

28 Dragonetti, Roger. *La technique poétique des trouvères: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge, De Tempel, 1960. 702 p. (In French)

29 Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, vol. 1. Oxford, Clarendon Press, 1965. 603 p. (In English)

30 Duby, Georges. "Dans la France Nord-Ouest au XII[e] siècle: les 'jeunes' dans la société aristocratique." *Annales de l'E. S. C.*, vol. 19, 1964, pp. 835–846. (In French)

31 Duval, Frédéric. "La philologie française, pragmatique avant tout? L'édition des textes médiévaux français en France." Duval, Frédéric, éditeur. *Pratique philologique en Europe*. Paris, École nationale des chartes, 2006, pp. 115–150. (In French)

32 Favier, Jacques. *La rhétorique musicale et les émotions: éveil ou expression des affects? Perspectives historiques et théoriques: DSc Dissertation.* Université de Strassbourg, 2017. 279 p. (In French)

33 Frank, Grace. "The Distant Love of Jaufré Rudel." *Modern Language Notes*, vol. 57, 1942, pp. 528–534. (In English)

34 Frank, István. "Barabariol barabarian dans Guillaume IX." *Romania*, vol. 73, 1952, pp. 227–234. (In French)

35 Gally, Michèle. "La poétique de la forme ou la modernité réfléchie d'un médiéviste: Robert Guiette." *Revue des langues romanes*, vol. 115, 2011, pp. 125–140. (In French)

36 Gouiran, Gérard. *L'amour et la guerre. L'Œuvre de Bertrand de Born*, vol. 1. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985. CCII p. (In French)

37 Guiette, Robert. *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*. Paris, Nizet, 1972. 87 p. (In French)

38 Jeanroy, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*. Poitiers, Hachette, 1889. 536 p. (In French)

39 Köhler, Erich. "Les troubadours et la jalousie." *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, vol. 1. Genève, Droz, 1970, pp. 543–559. (In French)

40 Köhler, Erich. "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours." *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 7, 1964, pp. 27–51. (In French)

41 Köhler, Erich. "Sens et fonction du terme 'jeunesse' dans la poésie des troubadours." *Mélanges René Crozet*, vol. 1. Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, pp. 569–583. (In French)

42 Lazar, Moshé. "Classification de thèmes amoureux et des images poétiques dans l'œuvre de Bernart de Ventador." *Filologia romanza*, vol. 6, 1959, pp. 371–400. (In French)

43 Lazzerini, Lucia. “La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese.” *Medioevo romanzo*, vol. 18, no. 2–3, 1993, pp. 153–205, 313–369. (In Italian)

44 Lazzerini, Lucia. *Les troubadours et la Sagesse: pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l’Écriture et du concept de la “Figura.”* Moustier-Ventadours, Association Carrefour Ventadour, 2013. 219 p. (In French)

45 Lazzerini, Lucia. “Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia.” *eHumanista IVITRA*, vol. 11, 2017, pp. 72–88. (In Italian)

46 Le Gentil, Pierre. *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes.* Paris, Les Belles Lettres, 1954. 280 p. (In French)

47 Lejeune, Rita. “Le rôle littéraire de la famille d’Aliénor d’Aquitaine.” *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 1, 1958, pp. 319–337. (In French)

48 Lejeune, Rita. “L’extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d’Aquitaine.” *Mélanges Pierre Le Gentil*. Paris, S. E. D. E. S., 1973, pp. 485–503. (In French)

49 Lévy-Provençal, Emil. “Les troubadours et la poésie arabo-andalouse.” *La pensée de midi*, no. 1, 2000, pp. 20–25. (In French)

50 Levy, Raphael. “Le Symbole du saule chez Conon de Bethune.” *Publications of the Modern Language Association*, vol. 51, 1936, pp. 26–30. (In French)

51 Lucken, Christopher. “Paul Zumthor et la poésie lyrique. Style formulaire, mouvance du chant et présence de la voix.” Muzart-Fonseca dos Santos, Idelette, and Jean-René Valette, éditeurs. *Poétiques de Paul Zumthor (1915–2015)*. Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 37–54. (In French)

52 Lug, Robert. “Jaufre Rudel rajeuni.” *Jaufre Rudel, prince, amant et poète; trobada tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011.* Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2012, pp. 57–79. (In French)

53 Mancini, Mario. “Il principe e il ‘Joi’: sul canzoniere di Bernart de Ventadorn.” Varanini, Giorgio; Pinagli, Palmiro, éditeurs. *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, vol. 1. Padova, Antenore, 1977, pp. 369–395. (In Italian)

54 Maritain, Jacques et Raïssa. “Sens et non sens en poésie.” Jacques et Raïssa, Maritain. *Œuvres complètes*, vol. XV. Fribourg, Paris, Éditions universitaires, Éditions Saint-Paul, 1995, pp. 659–681. (In French)

55 Ménard, Philippe. “Les chansons de Jaufré Rudel: *The Songs of Jaufre Rudel*, edited by Rupert T. Pickens, Toronto, 1978.” *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, vol. 94, 1982, pp. 111–112. (In French)

56 Menendez Pidal, Ramón. “La primitiva lirica europea. Estado actual del problema.” *Rivista de filología española*, vol. 43, 1960, pp. 279–354. (In Spanish)

57 Menendez Pidal, Ramón. “Poesía arabe y poesía europea.” *Bulletin Hispanique*, vol. 40, 1938, pp. 337–423. (In Spanish)

58 Monson, Alfred. “Lyrisme et sincérité: sur une chanson de Bernart de Ventadorn.” Keller, Hans-Erich; D’Heur, Jean-Marie; Mermier, Guy R.; Vuijlsteke, Marc, éditeurs.

Studia occitanica in memoriam Paul Remy, vol. 1. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986, pp. 143–159. (In French)

59 Moran, Patrick. "Nouvelles méthodes pour textes anciens: le *Joseph* de Robert de Boron et la querelle de la *New Philology*." Dominguez-Guillaume, Véronique, and Elisabeth Gaucher-Rémond, éditeurs. *Expériences critiques. Approche historiographique de quelques objets médiévaux*. Paris, Sorbonne Université Presse, 2019, pp. 29–41. (In French)

60 Nichols, Stephen G. "Introduction: Philology in a Manuscript Culture." *Speculum*, vol. 65, 1990, pp. 1–10. (In English)

61 Nykl, Aloïs Richard. "L'influence arabe-andalouse sur les troubadours." *Bulletin hispanique*, vol. 41, 1939, pp. 305–315. (In French)

62 Paden, William D. "Bernart de Ventadour le troubadour devint-il abbé de Tulle?" *Mélanges Pierre Bec*. Poitiers, Université de Poitiers, 1991, pp. 401–413. (In French)

63 Paden, William D. "Il canzoniere di Jaufre Rudel: edizione critica, con introduzione, note e glossario, ed. Giorgio Chiarini." *Romance Philology,* vol. 44, 1990, pp. 113–118. (In English)

64 Pirot, François. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans de XIIe et XIIIe siècles. Les "sirventes-ensenhamens" de Guerrau de Cabrera, Guiraut de Calanso et Bertrand de Paris.* Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972. 649 p. (In French)

65 Robertson, Durant Waite. "Amors de terra lonhdana." *Studies in Philology*, vol. 49, 1952, pp. 566–582. (In English)

66 Robinson, Cynthia. "The Question of Language." Cynthia, Robinson. *In Praise of Song. The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005–1134*. Leiden, Brill, 2002, pp. 301–322. (In English)

67 Roncaglia, Aurelio. "La lirica arabo-ispanica e il sorgere della lirica romanza fuori della peninsola iberica." *Oriente ed Occidente nel medio evo. Convegno di scienze storiche e filologiche, 27 maggio – 1 giugno 1956.* Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1957, pp. 321–343. (In Italian)

68 Roth, Charles. "Bernard de Ventadour: 'Chansons d'amour'. Édition par Moshé Lazar." *Vox romanica*, vol. 30, 1971, pp. 354–359. (In French)

69 Schippers, Arie. "Hispano-Arabic Literature and the Early Romance Literature." Billy, Dominique, and Ann Buckley, éditeurs. *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Rickett.* Turnhout, Brepols, 2005, pp. 71–78. (In English)

70 Schloezer, Boris (de), and Marina Scriabine. "Le langage de musicien." Schloezer, Boris (de), and Marina Scriabine. *Problèmes de la musique moderne*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 39–68. (In French)

71 Spitzer, Leo. "L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours." Leo, Spitzer. *Romanische Literaturstudien, 1936–1956.* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, pp. 363–417. (In French)

72 Topsfield, Leslie T. “Bernard de Ventadour, Troubadour du XII[e] siècle: Chansons d’Amour. Édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar.” *French Studies*, vol. 22, 1968, pp. 134–135. (In English)

73 Uhl, Patrice. “Farai un vers, pos mi sonelh: la version du chansonnier C (B.N., Fr. 856), la cobla bilingue et le problème du lati ou Tarrababart saramahart dans Guillaume IX d’Aquitaine.” *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 33, 1990, pp. 19–42. (In French)

74 Yager, Susan. “New Philology.” Classen, Albrecht, ed. *Handbook of Medieval Studies: Terms — Methods — Trends*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2010, pp. 999–1006. (In English)

75 Zumthor, Paul. “De la circularité du chant.” *Poétique*, no. 2, 1970, pp. 129–140. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KFBZIE
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ДНЕВНИК В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ 1919 Г.: ВОПРОСЫ ТЕКСТОЛОГИИ

© 2025 г. С.Н. Морозов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 января 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 февраля 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-354-373

Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ (проект «В.Н. Муромцева-Бунина — летописец Серебряного века и русской эмиграции», № 24-18-00425, https://rscf.ru/project/24-18-00425/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье впервые исследуются все формы источников текста дневника В.Н. Муромцевой-Буниной за 1919 г.: автограф и машинописи. Выявлены и сформулированы все виды разночтений между автографом дневника 1919 г. и машинописями с текстом дневниковых записей за этот год. В связи с наличием автографа и разных вариантов машинописи дневника 1919 г. разработана методика подготовки текста этих дневниковых записей. Рассмотрены типовые сложности и предложены пути их решения. Главным образом автограф дневника 1919 г. отличается от его машинописного текста сокращениями, вставками, отсутствием в автографе целого ряда записей, которые известны только по машинописи, варианты текста в машинописях. В результате исследования всех источников текста дневника 1919 г. было принято решение о реконструкции текста: основной текст готовится по автографу, однако записи за отдельные даты, известные только по машинописи, также включаются в основной текст дневника, все разночтения приводятся в подстрочных сносках. В статье приведены примеры всех видов разночтений. Разработанная методика подготовки текста дневника 1919 г. решала главную текстологическую задачу — представить дневник В.Н. Муромцевой-Буниной за этот год в едином хронологическом ряду и в его целостности.

Ключевые слова: В.Н. Муромцева-Бунина, И.А. Бунин, дневник, текстология, выбор основного текста, реконструкция текста.

Информация об авторе: Сергей Николаевич Морозов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-4986-3291

E-mail: morozov.sn@yandex.ru

Для цитирования: *Морозов С.Н.* Дневник В.Н. Муромцевой-Буниной 1919 г.: вопросы текстологии // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 354–373. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-354-373

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

VERA MUROMTSEVA-BUNINA'S DIARY OF 1919: ISSUES OF TEXTUAL CRITICISM

© 2025. Sergey N. Morozov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 15, 2025
Approved after reviewing: February 11, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Acknowledgements: The reported study was carried out at the IWL RAS and funded by the Russian Science Foundation, project no. 24-18-00425 (https://rscf.ru/project/24-18-00425/) "V.N. Muromtseva-Bunina, Chronicler of the Silver Age and Russian Emigration."

Abstract: For the first time, the article examines all forms of sources for the text of Vera Muromtseva-Bunina's 1919 diary, i. e., autograph and typescripts. It identifies and articulates all kinds of divergences between the autograph of the diary of 1919 and typescripts and the text of the diary entries for that year. Due to the presence of the autograph and different variants of the 1919 diary typescript, the methodology of producing the text of these diary entries has been developed. The article considers typical difficulties and suggests ways of solving them. Mainly, the autograph of the 1919 diary differs from its typewritten text by abbreviations, insertions, the absence of a number of entries in the autograph, which are known only from the typewritten text, and variants of the text in the typewritten text. The study of all the sources of the text of the 1919 diary allows us to reconstruct the text. The main text is prepared according to the autograph, but entries for certain dates known only from typewriting are also included in the main text of the diary, and all discrepancies are given in footnotes. The article gives examples of all types of discrepancies. The developed method of preparing the text of the 1919 diary addresses the main textological task — to present Vera Muromtseva-Bunina's diary for that year in a unified chronological sequence and in its integrity.

Keywords: Vera Muromtseva-Bunina, Ivan Bunin, diary, textual criticism, choice of the main text.

Information about the author: Sergey N. Morozov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-4986-3291

E-mail: morozov.sn@yandex.ru

For citation: Morozov, S.N. "Vera Muromtseva-Bunina's Diary of 1919: Issues of Textual Criticism." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 355–373. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-355-373

Знакомство с дневником В.Н. Муромцевой-Буниной пока возможно только по изданию «Устами Буниных», подготовленному М.Э. Грин [9]. Это трехтомное издание по сей день остается важным источником для буниноведов и историков литературы. В настоящее время благодаря полученному гранту РНФ началась работа по подготовке полного текста дневников Веры Николаевны, общий объем которых огромен. Это уникальный и совершенно бесценный источник разнообразных свидетельств о И.А. Бунине, его окружении, жизни во время Гражданской войны в России и затем в эмиграции. В издании «Устами Буниных» была опубликована в выдержках лишь малая часть этого обширного дневника.

Исследование дневников В.Н. Муромцевой-Буниной только начинается. Опубликовано несколько статей А.В. Бакунцева [1], М.А. Васильевой, О.А. Коростелева [2; 3], Е.Р. Пономарева [5], И.П. Сапуновой [6; 7], А.В. Швец [8], в которых рассматриваются отдельные вопросы содержания дневниковых записей, их жанровые особенности. В нашей статье был представлен общий обзор всех дневников Веры Николаевны, выявлены все формы сохранившихся источников текста дневника Веры Николаевны и дано их общее описание [4].

Известные нам дневники В.Н. Муромцевой-Буниной относятся к периоду с 1918 по 1961 гг., а также сохранились отдельные записи за 1905, 1914–1915 гг. Все они хранятся в Русском архиве Лидса (Великобритания, далее — РАЛ).

Ценность дневника В.Н. Муромцевой-Буниной состоит в том, что в нем зафиксированы не только личные переживания Веры Николаевны, ее впечатления, оценки событий, но главным образом она старалась запи-

сывать факты: встречи Бунина и его диалоги с современниками, его оценки происходящих событий, материальное положение семьи, поездки, выступления писателей на литературно-музыкальных вечерах, собрания по различным общественным вопросам, проведение праздников, прием гостей, их разговоры, личная переписка, чтение книг и журналов и многое другое. В дневнике представлены многочисленные разговоры знакомых, приходящих к Буниным, передаются как подтвержденные новости, так и многочисленные слухи. В ближайший круг общения Буниных входили: П.А. Нилус, Е.И. Буковецкий (в доме которого Бунины жили в Одессе), А.М. Федоров, М.О. и М.С. Цетлины, С.Я. Елпатьевский, А.Н. Толстой, Н.А. Тэффи, М.А. Алданов, Н.П. Кондаков и др. Таким образом, в целом этот дневник является своего рода летописью жизни семьи Буниных, отражением целой эпохи.

В настоящей статье мы остановимся только на дневнике В.Н. Муромцевой-Буниной за 1919 г. и рассмотрим различные текстологические вопросы, возникшие при подготовке его к научной публикации.

Автограф дневника за 1919 г. занимает четыре единицы хранения (РАЛ. MS 1067/353, 358–360), а машинопись — семь единиц хранения (РАЛ. MS 1067/357, 361–366).

1) Тетрадь с автографом дневника за 1919 г. (РАЛ. MS 1067/353) на форзаце имеет помету: «№ 3» (синими чернилами). Тетрадь открывается записями за декабрь 1918 г. (со 2 (15) декабря 1918 г.). Записи за 1919 г. начинаются с 20 декабря 1918 г. (2 января 1919 г. по новому стилю), заканчивается тетрадь записью от 21 марта (3 апреля) 1919 г. На обложку тетради наклеен лист из дневника с полустертой записью, этот фрагмент автографа относится к 23 марта (5 апреля) 1919 г. (полная запись за эту дату известна только по машинописи, которая будет описана ниже). Практически весь дневник имеет двойную датировку — по старому и по новому стилям календаря. Нами было принято решение делить текст дневников по годам по новому стилю, так как новый календарь был принят в России в феврале 1918 г. Текст написан разными чернилами (синими, фиолетовыми, черными) только на нечетных страницах (т. е. на одной стороне листа). Тетрадь имеет авторскую пагинацию заполненных страниц, следовательно, нумеровались листы тетради (всего 135 листов). Номера листов поставлены простым и красным карандашами, синими чернилами. Возможно, пагинация сделана позднее, уже в эмиграции.

2) Восемь листов с автографом дневника, вырванные из тетради (РАЛ. MS 1067/358), у первого листа оторван верхний правый угол с фрагментами текста. Первая запись (без даты) относится к 23 марта (5 апреля) 1919 г. (полная запись за эту дату известна только по машинописи, которая будет описана ниже), заканчиваются эти отдельные листы записью от 5 (18) апреля 1919 г. Написано фиолетовыми чернилами, листы заполнены с обеих сторон, пагинации нет.

3) Оторванная половина тетрадного листа с записью без даты (РАЛ. MS 1067/359). Написано черными чернилами. Датировка этого фрагмента записи установлена по машинописи, запись относится к 6 (19) августа) 1919 г.

4) Толстая тетрадь карманного формата с автографом дневника (РАЛ. MS 1067/360). На обложке поздняя надпись (синей шариковой ручкой): «Дневник 1919 г.». Записи начинаются с 8 (21) апреля 1919 г., заканчиваются началом записи от 23 января (5 февраля) 1920 г. (далее текст обрывается). Написано фиолетовыми и черными чернилами, листы заполнены с обеих сторон, пагинации нет.

Далее опишем сохранившиеся машинописи дневника 1919 г.

1) Машинопись дневника под заглавием «Зима 1918 года» (шесть страниц) (РАЛ. MS 1067/357). Напечатано синей лентой, пагинация сплошная. Записи с 20 декабря 1918 г. (2 января 1919 г.) по 30 декабря 1918 г. (12 января 1919 г.). Имеется небольшая правка простым карандашом.

2) Фрагменты машинописи с записями от 6 (19) апреля до 13 (26) августа 1919 г. (27 страниц) (РАЛ. MS 1067/361). Первые три страницы напечатаны синей лентой (имеется правка и дописанные три строки в конце черными чернилами), следующие 19 страниц (с пропуском 38 страниц посередине) — отпуск машинописи, оригинал которой в другой единице хранения (РАЛ. MS 1067/364), далее две страницы оригинала машинописи (синяя лента), а затем еще три страницы отпуска из другой машинописи, не совпадающей с другими сохранившимися машинописями за эти даты. Все эти фрагменты из разных месяцев 1919 г. Судя по содержанию и прерывной пагинации, в этой единице хранения отложились листы из разных машинописей, возможно, как рабочий материал при составлении более полного текста машинописи дневника 1919 г.

3) Машинопись под заглавием: «1919 год. Зима» (РАЛ. MS 1067/362). Напечатано синей лентой, пагинация сквозная (59 страниц). Имеются руко-

писные исправления, вставки, вычеркивания. Текст начинается с 2 (15) января, заканчивается 8 (21) апреля 1919 г. Перед записью от 10 (23) марта заглавие: «Весна 1919 года». Перед записью от 21 марта (3 апреля) заглавие: «Уход французов».

4) Машинопись без заглавия (РАЛ. MS 1067/363). Напечатано черной, синей и фиолетовой лентами. Чередуется бумага разного качества, в связи с чем можно сделать вывод, что здесь присутствуют листы из разных машинописей, возможно, выполненных в разное время. Имеются рукописные исправления, вставки, вычеркивания. Пагинация рукописная, прерывистая, исправленная в разных местах дважды, а иногда трижды (всего 128 страниц). Текст начинается с 5 (18) апреля, заканчивается 13 (26) августа 1919 г.

5) Машинопись под заглавием: «1919 год. Зима» (РАЛ. MS 1067/364). Напечатано синей, черной и фиолетовой лентами. Пагинация до с. 178, далее пагинация отсутствует (всего 259 страниц). Имеются рукописные исправления, вставки, вычеркивания. Текст начинается с 2 (15) января, заканчивается 31 декабря 1919 г. (13 января 1920 г.). Перед записью от 10 (23) марта заглавие: «Весна 1919 года». Это наиболее полная машинопись текста дневника 1919 г.

6) Фрагмент машинописи дневниковых записей, первая из которых (без даты) относится к 23 февраля (8 марта), вторая запись от 29 марта (11 апреля), третья — от 16/29 апреля 1919 г. (РАЛ. MS 1067/365). Напечатано синей лентой.

7) Фрагменты машинописи шести отдельных записей от 22 апреля (5 мая), 25 апреля (8 мая), 22 июня (3 июля) и без дат (РАЛ. MS 1067/366). Напечатано синей и черной лентами. Имеются рукописные исправления, вставки, вычеркивания.

Главная трудность в подготовке теста дневника 1919 г. к научной публикации заключается в наличии машинописи, которая не является единым законченным текстом. В результате исследования содержания всего текста дневника за 1919 г., сопоставления автографа этого дневника и его машинописного текста можно констатировать, что Вера Николаевна перепечатывала свой дневник с целью опубликовать его. При тщательном изучении машинописи этого дневника удалось установить, что это было не техническое перепечатывание дневниковых записей, а попытка составить наиболее полный текст из разных источников. Помимо этого, Вера

Николаевна продолжала работать непосредственно с самой машинописью, перепечатывая некоторые фрагменты, делая вставки, заменяя части одной машинописи на новую (исправленную) машинопись. В связи с этим машинописный текст имеет, помимо вариантов с автографом, еще варианты записей за одну дату между двумя, а иногда и тремя разными машинописями. На наш взгляд, появление машинописи дневника за 1919 г. было связано не только с желанием опубликовать его, но и для того, чтобы свести все записи за 1919 г. в один текст. Однако работа над машинописью дневника 1919 г. не была закончена.

После изучения автографа дневника В.Н. Муромцевой-Буниной за 1919 г. можно утверждать, что он не является единым текстом. В 1919 г. Вера Николаевна некоторые записи о большевистской власти в городе, обысках, расстрелах, советских декретах и отношении к ним окружающих, слухах, сводках о положении на фронте, сведения о бесчинствах красноармейцев и т. д. заносила не в основной дневник, а писала их на отдельных листочках или в отдельных тонких тетрадках, которые прятала, чтобы в случае обыска в Одессе, где они жили в этом году, эти дневниковые записи не могли быть обнаружены сразу. А уже в эмиграции с отдельных листочков она эти записи перепечатывала, распределяя их в единой хронологии, тем самым восстанавливая дневник в его хронологической последовательности и целостности. Сохранились лишь несколько подобных листочков (РАЛ. MS 1067/358, 359), большинство из них было, скорее всего, уничтожено. Следует отметить, что дневниковые записи, которые отсутствуют в автографе, а известны нам только по машинописи, в основном встречаются за период советской власти в Одессе.

В дневнике 1919 г. встречаются разночтения следующих видов:

1) дополнения и уточнения к автографу дневника в машинописи (раскрытие фамилий, уточняющие смысл фразы слова, дополнительные вставки в текст, изменения внутри предложения);

2) дневниковые записи в машинописи, отсутствующие в автографе дневника;

3) сокращения записей в машинописи;

4) варианты текста между машинописями дневника за одинаковые даты;

5) изменения в структуре текста дневника.

Приведем примеры для каждого вида разночтений:

1) В автографе: «Сейчас он прочел “Коляску” и “Рим” и в восторге» (РАЛ. MS 1067/353), в машинописи: «Сейчас он прочел “Коляску” и “Рим” Гоголя и в восторге» (РАЛ. MS 1067/362). В автографе: «У Дерибаса, где было...» (РАЛ. MS 1067/353), в машинописи: «У Дерибаса, брата Александра Михайловича, где было...» (РАЛ. MS 1067/362). В автографе: «Тут С<ергей> Як<овлевич> рассказал...» (РАЛ. MS 1067/353), в машинописи: «Тут Елпатьевский рассказал...» (РАЛ. MS 1067/362). В автографе: «У Яна опять 37˚» (РАЛ. MS 1067/353), в машинописи: «У Яна опять 37˚, он считает это уже повышением температуры, нормально у него бывает 36,2–36,3» (РАЛ. MS 1067/362). В автографе: «Встретила Варшавского» (РАЛ. MS 1067/353), в машинописи: «Встретила Варшавского, присяжного поверенного, журналиста из “Русского слова”» (РАЛ. MS 1067/362). В автографе: «Ян много читает, занимается французским языком» (РАЛ. MS 1067/353), в машинописи: «Ян много читает по-русски, по-французски» (РАЛ. MS 1067/362).

2) запись от 6 (19) апреля 1919 г. известна только по машинописи (РАЛ. MS 1067/361), в автографе ее нет. В начале записи речь идет о советском декрете, предписывающем всем «буржуям моложе 40 лет» выйти чистить улицы в первый день Пасхи.

> — А как вы относитесь к новому декрету? — спрашиваю я.
>
> — Да, может быть, это они нарочно. Ведь не все декреты приводятся в исполнение. Впрочем, я во всяком случае буду освобождена как хозяйка.
>
> — А вы, — спрашиваю я кузину ее мужа, красивую брюнетку.
>
> — Я тоже не боюсь, — говорит она, улыбаясь, — так как мне уже более сорока.
>
> Я удивляюсь ее моложавости. И жалею, что не имею товарищей по несчастью. Возвращаюсь домой, сегодня особенно грустно, как всегда теперь бывает в праздники.
>
> Часов в одиннадцать мы с Яном идем в архиерейскую церковь к заутрене. Улицы темны и пусты, жутко пробираться по ним, попадаются навстречу люди, пугливо озирающиеся по сторонам. Откуда-то доносятся выстрелы. Вот мы и перед церковной оградой, в воротах сталкиваемся с толпой хулиганов, в шапках на затылок, которые с гоготом и бранью проходят мимо нас.
>
> Ян говорит:

— Нет, не могу, пойдем домой, — это невыносимо тяжело!

Дорогой он рассказывает мне, что вечером он вошел в церковь на базаре и стоял там, как каменный, не зная, что делать. Прошел батюшка, посмотрел на него пристально. Ян вышел из церкви, сел без шапки на паперти и снова окаменел, чувствуя лишь отчаяние.

Вот и светлая ночь! Сижу одна и пишу. Ян затворился в своей комнате, вероятно, тоже не спит. Не спят, конечно, и в Москве… но кто жив из близких? Лучше не думать…

Судя по содержанию этой дневниковой записи, она была сделана, возможно, в отдельной тонкой тетрадке или на отдельных листочках, которые легко было спрятать. А в эмиграции она была перепечатана и включена в единый хронологический свод дневника. Однако остается вопрос: почему эта запись не сохранилась в автографе? В эмиграции уже не было нужды подобные записи прятать от посторонних глаз, но по каким-то причинам Вера Николаевна, скорее всего, их уничтожила.

3) В автографе записи от 15 (28) января 1919 г. (РАЛ. MS 1067/353):

Сегодня П.Н. Милюкову 60 лет. Как быстро летит время. Я помню его лет 35–36, как будто это было вчера. Помню его на вечере в гимназии, окруженного гимназистками. Встревоженную начальницу, т<ак> к<а>к Милюков должен был прекратить свои занятия в гимназии по политич<еским> соображениям, а гимназистки послали ему билет, чтобы устроить ему овацию по поводу его «отрешения», а начальница трепетала, что ей влетит от того, кто повыше. Я была тогда в VI классе, совсем маленькой девочкой, но всем сердцем сочувствовала и гимназисткам, и Милюкову, хотя и не понимала, за что его изгоняют. С этих пор у меня нежное чувство к П<авлу> Н<иколаевичу>.

В машинописи: «Сегодня Милюкову шестьдесят лет. Как быстро летит время. Я помню его в детстве рыжим» (РАЛ. MS 1067/362), в другой машинописи исправленная концовка записи: «Я помню его еще рыжим» (РАЛ. MS 1067/364).

4) В автографе записи от 8 (21) марта 1919 г.: «Если верить Пятницкому, то главная часть денег ушла на детей М<арии> Ф<едоровны>» (РАЛ. MS 1067/353), в одной машинописи: «Если верить Пятницкому, то львиная

часть денег из наследства Морозова, оставленного на партию, ушла на детей М<арии> Ф<едоровны>» (РАЛ. MS 1067/362), в другой машинописи: «Если верить Пятницкому, то главная часть денег из наследства Морозова ушла на детей М<арии> Ф<едоровны>» (РАЛ. MS 1067/364). В автографе: «деньги, отпущен<ные> на музей, по-братски будут разделены между ними» (РАЛ. MS 1067/353), в одной машинописи: «так что все отпущенные средства пойдут в футуристические карманы» (РАЛ. MS 1067/362), в другой: «так что все деньги, отпущенные для покупки картин, пойдут в футуристические карманы» (РАЛ. MS 1067/364).

5) В автографе запись от 30 марта (12 апреля) 1919 г. начинается так: «Вчера была на заседании профес<сионального> союза» (РАЛ. MS 1067/358), а в отдельном фрагменте машинописи рассказ об этом заседании изложен под датой 29 марта (11 апреля) 1919 г. (РАЛ. MS 1067/365). В автографе записи от 2 (15) апреля 1919 г. (РАЛ. MS 1067/358) описано несколько встреч, бесед, которые произошли в предыдущий день. В машинописях (РАЛ. MS 1067/362, 364) информация о вчерашних событиях напечатана под датой 1 (14) апреля 1919 г.

Помимо типовых разночтений, в дневнике 1919 г. встречаются более сложные ситуации. Например, большая запись от 23 марта (5 апреля) 1919 г. показывает весь спектр текстологических вопросов, возникающих при подготовке дневника В.Н. Муромцевой-Буниной. Эта дневниковая запись имеется в двух машинописях (РАЛ. MS 1067/362, 364), вторая машинопись более короткая, при ее создании были исключены несколько предложений из разных мест данной дневниковой записи. Помимо этого, сохранились отдельные фрагменты автографа этой записи: полустертая запись на одной странице (РАЛ. MS 1067/353) и еще две отдельные страницы автографа (РАЛ. MS 1067/358). Исходя из всех сохранившихся источников этой дневниковой записи, было принято решение в основном тексте дневника печатать эту запись по первой машинописи (РАЛ. MS 1067/362) как наиболее полной, все разночтения с сохранившимися двумя фрагментами автографа данной записи и второй машинописи приводятся в подстрочных сносках, которые привязаны к тексту латинскими буквами.

По отношению к дневниковой записи от 25 марта (7 апреля) 1919 г., которая полностью сохранилась в автографе (РАЛ. MS 1067/358), складывается несколько иная ситуация: в двух машинописях (РАЛ. MS 1067/362,

364) имеются три значительных дополнительных фрагмента текста в разных местах записи. Исследовав содержание этой записи в целом, можно констатировать, что те фрагменты текста, которые известны нам только по машинописи, никак не могли быть занесены в основную тетрадь. Эти записи касались отношения Буниных и их знакомых к советской власти, поэтому, скорее всего, были перепечатаны с отдельных листочков и включены в единый текст данной дневниковой записи. Однако в связи с тем, что большая часть этой дневниковой записи находится в автографе, в основном тексте дневника эта запись печатается по автографу, а все разночтения и дополнения по машинописям приводятся в подстрочных сносках.

С записью от 26 марта (8 апреля) 1919 г. схожая ситуация: сохранилась полная дневниковая запись в автографе (РАЛ. MS 1067/358), однако в машинописях (РАЛ. MS 1067/362, 364) имеются четыре больших дополнительных фрагмента текста, включенные в разные места этой записи, а также значительные разночтения с машинописями, т. е. в автографе дана краткая запись о каком-то событии или известии, а в машинописях она более подробно изложена. Как и в предыдущем случае, все фрагменты, известные по машинописи, никак не могли быть внесены в общий дневник, так как в них упоминались фамилии знакомых Буниных, высказывающих свое отношение к советской власти.

Подобные примеры встречаются также и в других дневниковых записях. Однако с записью от 5 (18) апреля 1919 г. положение еще сложнее: автограф этой записи занимает всего полторы страницы и сохранился не полностью — нет концовки (РАЛ. MS 1067/358), текст этой записи имеет место и в трех машинописях (РАЛ. MS 1067/362, 363, 364). Основной текст записи печатается по автографу, в подстрочные сноски вынесены разночтения с автографом и машинописные фрагменты, отсутствующие в автографе. Помимо этого, в этой записи встречаются значительные разночтения между двумя машинописями (РАЛ. MS 1067/362, 364): вторая из них имеет более подробный текст записи. Разночтения между двумя машинописями также вынесены в подстрочные сноски, где приводятся последовательно, сначала текст первой машинописи, затем (при наличии разночтений или дополнений) на своем месте — вариант текста второй машинописи в угловых скобках. Таким образом, текст обеих машинописей представляется в едином своде дневника. Приведем фрагмент этой записи с разночтениями (всего одно предложение

из автографа, и дополнительный текст в подстрочных сносках из машинописи), в научной публикации дневника В.Н. Муромцевой-Буниной будут использованы условные сокращения для ссылок на машинописи, в данном случае: РАЛ. MS 1067/362 — *МП-6*, РАЛ. MS 1067/364 — *МП-8*:

«П<етр> А<лександрович> выбран в правление Союза[a].[b]

---

[a] *В МП-6 и МП-8*: Нилус выбран в «Правление союза художников».

[b] *Далее в МП-6 и МП-8*: Прочла автобиографию Овсянико-Куликовского. Мне очень понравилось. Очень оригинальный подход к собственной жизни. Какое благородство и какая скромность в анализе. Многое из его душевных черт я нахожу родственным у себя. <*Далее в МП-8*: Геккер реквизировала для себя и для них их дачу. Вот это «sa voir vivre».>

Третьего дня Куликовские были у нас. <*Далее в МП-8*: Мы провожали их домой. Дорогой я расспрашивала его о Гусакове, который в Одессе жил у них.> Д<митрий> Н<иколаевич> и принес эту свою автобиографию и сказал:

— Вот, как только окончу вторую часть, за которую я теперь принялся, так большевики и уйдут. В Харькове я как раз подогнал, когда писал первую часть — последняя строчка совпала с их уходом.

Мы желаем, чтобы он скорее кончал свою автобиографию.

Перед самым их уходом забегает Волошин, чтобы условиться насчет чтения его Аввакума. Мы все идем провожать Куликовских. Волошин с Ириной Львовной почему-то говорят по-французски.

Я иду с Д<митрием> Н<иколаевичем>, он в элегическом настроении. Вспоминает время молодости, когда они жили в Одессе, и у них снимал комнату Гусаков. Д<митрий> Н<иколаевич> определяет его <А.Г. Гусакова> как человека очень задорного, остроумного, веселого. Рассказал, что Андрей Георгиевич написал рецензию о диссертации профессора Чижевского, в которой доказывает, что полкниги Чижевского — плагиат. Студенты этого профессора не любили, а потому боялись, что на защите его диссертации произойдет скандал. Поехали к генерал-губернатору и выставили Гусакова как революционера, желающего устроить беспорядки в университете. Генерал-губернатор вызвал Андрея Георгиевича для объяснений, которые «окончились благополучно для него благодаря юмору Гусакова», — с добродушным смехом сказал Дм<итрий> Н<иколаевич>, да и Совет не допустил

диссертации до защиты. Кажется, Чижевский поехал добывать искомую ученую степень в Харькове.

Сейчас мимо прошел с музыкой отряд красноармейцев. Солдаты хорошие. Впереди очень молоденький взводный.

Ян в настроении покойном. Читает по-французски. В нем я открыла новые хорошие черты, о которых не подозревала.

Стала читать в подлиннике Карлейля «Жизнь Шиллера». Читается легко.

Во многих домах уже нет воды, многим приходится таскать ведра за несколько кварталов.

Я снова хожу в публичную библиотеку и просиживаю там по несколько часов. У меня там своя полка, благодаря любезности Людвига Михайловича Дерибаса.

Интересно наблюдать, как каждый человек по-своему переживает водворение в жизнь «коммунистического рая».

Ян жадно читает газеты, почти весь день живет злободневностью и только по вечерам, когда уже нельзя выходить, он способен читать какой-нибудь французский роман. Я иначе. Я гораздо меньше времени посвящаю текущим событиям, при первой возможности спасаюсь, углубляясь в ту или иную книгу, перевод <*в МП-8*: в работу,> или в разговор с детьми нашей школы. <*Далее в МП-8*: Их понемногу прибавляется и прибавляется.>

Многие озабочены и заняты, главным образом, съедобными делами: где бы что достать, где бы что купить? Наш дом этим не страдает. <*В МП-8*: Наш дом этим не занимается. У нас мужское хозяйство…> Мы уже начинаем быть на грани недоедания.

<*Далее в МП-8*: Буковецкий все сокращается и сокращается, хотя он в гораздо лучших условиях, чем мы: у него есть запас муки. Дом его полная чаша вещей ценных. По целым дням он с ними возится, так что если его из дома не выгонят, то он с голоду не умрет. Но он гораздо экономнее нас, и уже за это короткое время он сильно похудел и побледнел.>

Многие стали перевозить библиотеки в Городскую читальню. Милый Людвиг Михайлович Дерибас охотно помогает сохранить книги от нынешних варваров.

Профессиональные карточки у нас в руках, но мы не чувствуем себя от этого в большей безопасности, ведь строго говоря, мы очутились вдруг вне

закона. Странное чувство, а ведь как недавно мы были людьми, которые спокойно ложатся спать, не думая, что вот завтра могут в полном смысле этого слова быть выброшенными на улицу...

Слухи все растут. Откуда они берутся? Какая сила порождает их? Почему они так всем необходимы? Может быть, в них все наше спасение?.. И странно, с какой жадностью мы ловим их, передаем нашим друзьям, хотя и не вполне верим им, а все-таки успокаиваемся.

Идет сильное «перекрашивание». Уже острят: «Что ты делаешь?» — «Сохну — только что перекрасился»...

Очень интересно наблюдать, как каждый по-своему переживает водворение в жизнь «коммунистического рая». Нилус, например, все хочет видеть в большевиках что-нибудь положительное. Он вообще таков, что прежде всего в каждом отыскивает хорошее, ему органически чуждо все подлое, а потому он все надеется найти хоть одну луковку, за которую можно простить <*в МП-8*: за которую можно было бы простить большевиков>.

Людмила и Анюта уже мучаются: с трудом достают провизию <*далее в МП-8*: , да я думаю и паек им отпускается Буковецким не очень жирен...>.

На дворе пятилетняя еврейская девочка с удивительным темпераментом, если чего хочет, то так кричит, что кажется: сейчас умрет. Родителей держит в руках!

На дворе у нас много большевицки-настроенных людей, мелких жильцов. <*В МП-8*: На дворе у нас много большевицки-настроенных людей, того гляди выгонят нас всех из нашего дома и засядут в него сами...

У одних жильцов евреев девочка лет пяти, темперамент удивительный, кричит, если чего-либо добивается так, что кажется сейчас умрет... держит родителей в руках!>»

Приведем еще один пример — запись от 19 апреля (2 мая) 1919 г., которая известна только по двум машинописям; ее содержание наглядно показывает, что она была сделана на отдельных листочках и спрятана, а в эмиграции перепечатана с них:

В газетах — списки расстрелянных. Тон газет неимоверно груб. Приказы, касающиеся буржуев, в самых оскорбительных тонах. Например: «Буржуй, отдай свои матрацы». В газетах вообще сплошная ругань. Слово

«сволочь» стало техническим термином в оперативных сводках: «золотопогонная сволочь», «деникинская сволочь», «белогвардейская сволочь».

По городу плакаты такого возмутительного содержания, что «от бессильного бешенства темнеет в глазах и сжимаются кулаки», — говорит Ян.

И что за язык у них!.. Все эти сокращения, брань, грубость. Остается только радоваться, что настоящий наш язык не служит для их окаянных декретов, статей и лозунгов.

Конец нашего апреля и май — лучшее время в Одессе, воздух чист, напоен ароматами друг за другом распускающихся цветов и деревьев — платаны, сирень, белая акация и т. д. Бывало, Одесса любила наряжаться: одесситки любят модные туалеты, одесситы очень следили за собой — Николаевский бульвар и Дерибасовская имели вид модного курорта. Не то в нынешнюю весну. Город сразу потерял свою привлекательность благодаря плакатам, благодаря публике. Одна часть щеголевато-наглая, еще не привыкшая носить «модные» костюмы — офицеры в непомерно широких галифе, — несмотря на презрение к белопогонникам, своего ничего не сумели выдумать, кроме звезды и красных лент; другая же поражает своей затрепанностью — понятно, загнанные буржуи выходят в чем попало, чтобы обращать на себя как можно меньше внимания...

Перед завтраком приходит к нам Вл.Ф. Недзельский, бледный, встревоженный: «Знаете, арестовали родственника Лели и, кажется, уже он расстрелян. Мы все эти дни хлопотали, и так все скоро случилось, что не успели обратиться к кому нужно, как его не стало. После него остались больная жена и ребенок... И главный ужас в том, что он никогда не занимался политикой, был скромным судебным приставом при окружном суде. Говорят, смешали с братом, ректором семинарии. Леля в отчаянии... Я места себе не нахожу. Такой безобидный человек был, и ничего в мире у него не было: служба и семья... Говорят, расстреляли его около Городского сада на Елизаветинской улице...»

Это первый расстрел известного нам человека. Прямо не верится. Взяли ни с того ни с сего и к стенке... Что чувствует его жена, сын, кажется, двенадцатилетний мальчик? Я его видела как-то у Недзельских, и теперь он все время перед моими глазами (РАЛ. MS 1067/363, 364).

В дневнике 1919 г. эта особенность его составного текста, когда некоторые записи, присутствующие в автографе дневника, дополнялись записями на отдельных листочках, и только в эмиграции в машинописи уже восста-

навливалась полная запись за конкретную дату, проявляется и в следующем примере. В автографе дневниковой записи от 20 апреля (3 мая) 1919 г. сообщается о погоде, полученных деловых письмах, визите в библиотеку, вторая половина записи за эту дату известна нам только по машинописям:

> Идем с Яном к нашему приятелю доктору, у которого всегда многое узнаешь. До нас доходят уже подробности о расстрелах, об издевательствах в чрезвычайках. Начало положила расправа над семьей убитого из-за угла еще при добровольцах директора частной гимназии Р. Большевики прежде всего кинулись к нему с обыском. Во дворе нашли оружие и черносотенные прокламации. Директор был ярый черносотенник и юдофоб. Мало того, что расстреляли его жену, которая, вероятно, и не знала, что на ее дворе закопаны прокламации, но арестовали и убили родителей ее мужа, а также и ее родителей. Сына их, мальчика лет восьми, удалось спрятать.
>
> У нашего знакомого доктора узнаем со слов очевидца на этом допросе, как допрашивали одну из этих несчастных старух, ничего не понимающую старую женщину и уж, конечно, ни в чем не повинную, и этот чекист не выдержал и убежал...
>
> — Это не суд, а месть!
>
> Чрезвычайка на Екатерининской площади в доме Левашова! Под вечер, идя на Николаевский бульвар, чтобы посмотреть на море, встретиться с единомышленниками и успокоить себя на ночь приятными слухами, мы проходим мимо этого зловещего здания. На подоконниках лежат солдаты. Звуки гармонии перемешиваются с руганью, песнями и хохотом. Во всех домах на Николаевском бульваре и Екатерининской площади повсюду пылает у *них* электричество! (РАЛ. MS 1067/361, 364).

Таких примеров достаточно много встречается в дневнике 1919 г. В итоге исследования всего текста дневника 1919 г. и всех разночтений между автографом и машинописями удалось выявить закономерность, что дневниковые записи (или их фрагменты), отсутствующие в основном автографе, заносились в специальную тонкую тетрадь или на отдельные листочки, которые было легко спрятать. Вера Николаевна вела второй (параллельный) тайный дневник, для нее было главным зафиксировать какие-то события, известия, разговоры, которые записывались на той бумаге, какая была под руками.

Приведем еще одну характерную дневниковую запись от 31 мая (13 июня) 1919 г., которая известна только по двум машинописям:

> Конец нашего мая провожаю с тяжелым чувством: много волновалась из-за болезней близких. Пишу на разрозненных страничках, прячу их в разных местах. В книжку боюсь. Пишу письма домой, а всякое письмо очень всегда волнует меня, выбивает из колеи, из того душевного равновесия, которое с трудом сохраняешь в себе. И выйдя из него, теряешь ту силу, которая заставляет тебя записывать все, что видишь даже кратко, мне одной понятное. Но все же кое-что сохранила «для потомства»...
>
> Лето наступает — днем можно ходить в одном платье. Весна была холодная. Дождей за май выпало много. Рожь на редкость высокая, но, говорят, появился какой-то червь.
>
> Улицы чернеют декретами и пестрят афишами. Коммунисты веселиться очень любят. Балы следуют за балами и в частных дворцах, и в общественных местах. Особенно бросается в глаза развешанная по всему городу:
>
> «Абитур-бал», устраиваемый Клавдией Яковлевной Худяковой, женой командующего войсками.
>
> После длинного перечня участвующих артистов и артисток объявляется, что будут шалости электричества и конкурс ножек.
>
> Вечером у Зябкиных. Его сын, художник футуристического наклона, наивно рассказывает, показывает свои плакаты. Отец ненавидит большевиков. Он тоже как буржуйский сын, а сам пишет один за другим отвратительные плакаты. Это его плакат висел над чрезвычайкой. Он показывал мне с него фотографию... (РАЛ. MS 1067/361, 364).

В начале записи имеется очень важное пояснение Веры Николаевны об этих тайных дневниковых записях, которые она прятала. А также обращает на себя внимание упомянутый «Абитур-бал», организуемый Худяковой. Текст с афиши этого «Абитур-бала» Бунин цитирует в своей статье «Пресловутая свинья». Такие переклички между дневниками Веры Николаевны и дневниками или статьями Бунина встречаются нередко.

Еще один пример из этой серии: подробное описание обыска в доме Е.И. Буковецкого, где жили Бунины, изложено в записи от 30 июня (13 июля)

1919 г., текст которой имеется в трех машинописях (РАЛ. MS 1067/361, 363, 364), но отсутствует в автографе.

В дневнике 1919 г. 46 полных дневниковых записей имеются только в машинописях, 10 фрагментов из других записей, имеющихся в автографе, тоже имеются только в машинописях. Когда власть в Одессе вновь переходит к добровольцам, практически все записи заносятся в основной дневник.

Принимая во внимание всю сложность текстологии дневника 1919 г., в результате исследования всех сохранившихся источников текста этого дневника мы вынуждены были применить метод реконструкции текста дневника В.Н. Муромцевой-Буниной за этот год. Здесь еще раз следует повторить, что Вера Николаевна не закончила свою работу по подготовке текста дневника 1919 г. к печати, в связи с чем сделанные ею машинописи сохранились в разрозненном, рабочем состоянии, ни одна из сохранившихся машинописей не может быть квалифицирована как законченный текст. Несмотря на этот незаконченный вид, текст дневника 1919 г. возможно представить в едином хронологическом ряду, используя выработанную нами методику и систему подстрочных сносок. К этому решению мы пришли ради сохранения текста дневника 1919 г. в его целостности.

Для удобства чтения дневника и для сохранения единого хронологического ряда все дневниковые записи, отсутствующие в автографе, а известные только в машинописи, будут включаться в научном издании в основной текст дневника, при этом к каждой такой записи будет дана подстрочная сноска с указанием, что данная запись существует только в машинописи (с указанием условного сокращения архивного шифра конкретной машинописи). При наличии дневниковой записи в автографе и ее машинописного текста все разночтения приводятся в подстрочных сносках. Если запись за конкретную дату, имеющаяся в автографе дневника, в машинописи дополнена и уточнена, то все эти дополнения и уточнения приводятся в подстрочных сносках. При подготовке машинописи Вера Николаевна не только сокращала текст дневника, но и нередко что-то изменяла в структуре некоторых записей, уточняла и дополняла их содержание, раскрывала криптонимы. Иногда в машинописи Вера Николаевна дописывала небольшие фрагменты, возможно, по памяти. При объединении всех источников текста дневника 1919 г. в единый хронологический свод приводимые в запи-

сях сведения иногда расширяются и становятся более полными, что приводит к целостному представлению текста дневника.

Объем подготовленного текста дневника за 1919 г. составил около 13 авторских листов. Дневник за этот год наиболее подробный по сравнению с записями за другие годы. В сущности, дневник В.Н. Муромцевой-Буниной за 1919 г. является летописью жизни и деятельности И.А. Бунина в этом году.

Список литературы

Исследования

1 *Бакунцев А.В.* Хроника литературной жизни русского зарубежья в дневнике В.Н. Буниной за 1928 г. // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2024. № 4. С. 5–9.

2 *Васильева М.А., Коростелев О.А.* Свидетельницы истории: (по материалам дневников В.Н. Буниной и Е.И. Булгаковой) // Русская литература. 2017. № 3. С. 127–141.

3 *Коростелев О.А.* «Окаянные дни» В.Н. Буниной (по материалам дневников революционных лет) // Литература и революция. Век двадцатый / ред. О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. М.: Литфакт, 2018. Вып. 4. С. 24–34.

4 *Морозов С.Н.* Дневники В.Н. Муромцевой-Буниной: вопросы источниковедения и текстологии // Новый филологический вестник. 2024. № 4 (71). С. 169–178. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-4-169

5 *Пономарев Е.Р.* Летопись русской эмиграции: трансформации дневникового жанра в эмигрантской культуре (на примере литературного наследия В.Н. Муромцевой-Буниной) // Новый филологический вестник. 2024. № 3 (70). С. 192–202. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-192

6 *Сапунова И.П.* Военный дневник В.Н. Муромцевой-Буниной (1943) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2024. № 4. С. 69–72.

7 *Сапунова И.П.* Литературная тематика дневниковых записей В.Н. Муромцевой-Буниной // Новый филологический вестник. 2024. № 3 (70). С. 180–191. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-180

8 *Швец А.В.* Супруги Бунины читают Гюстава Флобера в 1940-е гг.: функции рецептивного опыта (на материале дневников И.А. Бунина и В.Н. Муромцевой-Буниной за 1941 г.) // Новый филологический вестник. 2024. № 3 (70). С. 203–214. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-203

Источники

9 Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: в 3 т. / сост., подгот. текста и примеч. М.Э. Грин. Frankfurt am Main: Посев, 1977–1982.

References

1 Bakuntsev, A.V. “Khronika literaturnoi zhizni russkogo zarubezh’ia v dnevnike V.N. Buninoi za 1928 g.” [“Chronicle of the Literary Life of the Russian Diaspora in Vera Bunina’s Diary for 1928”]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Filologiia. Zhurnalistika*, no. 4, 2024, pp. 5–9. (In Russ.)

2 Vasil’eva, M.A., and O.A. Korostelev. “Svidetel’nitsy istorii: (po materialam dnevnikov V.N. Buninoi i E.I. Bulgakovoi)” [“The Witnesses of History: (Based on the Diaries of Vera Bunina and Elena Bulgakova)”]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2017, pp. 127–141. (In Russ.)

3 Korostelev, O.A. “‘Okaiannye dni’ V.N. Buninoi (po materialam dnevnikov revoliutsionnykh let)” [“‘The Cursed Days’ by Vera Bunina (Based on the Materials of the Diaries of the Revolutionary Years)”]. Panova, O.Iu., V.Iu. Popova, and V.M. Tolmachev, editors. *Literatura i revoliutsiia. Vek dvadtsatyi* [*Literature and Revolution. The 20th Century*], issue 4. Moscow, Litfakt Publ., 2018, pp. 24–34. (In Russ.)

4 Morozov, S.N. “Dnevniki V.N. Muromtsevoi-Buninoi: voprosy istochnikovedeniia i tekstologii” [“The Diaries of Vera Muromtseva-Bunina: Issues of Source Studies and Textual Criticism”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (71), 2024, pp. 158–167. (In Russ.)

5 Ponomarev, E.R. “Letopis’ russkoi emigratsii: transformatsii dnevnikovogo zhanra v emigrantskoi kul’ture (na primere literaturnogo naslediia V.N. Muromtsevoi-Buninoi)” [“The Chronicle of Russian Emigration: Transformations of the Diary Genre in Emigrant Culture (on the Example of the Literary Heritage of Vera Muromtseva-Bunina)”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (70), 2024, pp. 192–202. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-192 (In Russ.)

6 Sapunova, I.P. “Voennyi dnevnik V.N. Muromtsevoi-Buninoi (1943)” [“The War Diary of Vera Muromtseva-Bunina (1943)”]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Filologiia. Zhurnalistika*, no. 4, 2024, pp. 69–72. (In Russ.)

7 Sapunova, I.P. “Literaturnaia tematika dnevnikovykh zapisei V.N. Muromtsevoi-Buninoi” [“Literary Topics of Vera Muromtseva-Bunina’s Diary Entries”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (70), 2024, pp. 180–191. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-180 (In Russ.)

8 Shvets, A.V. “Suprugi Buniny chitaiut Giustava Flobera v 1940-e gg.: funktsii retseptivnogo opyta (na materiale dnevnikov I.A. Bunina i V.N. Muromtsevoi-Buninoi za 1941 g.)” [“The Bunins Read Gustave Flaubert in the 1940s: the Functions of Receptive Experience (Based on the Diaries of Ivan Bunin and Vera Muromtseva-Bunina for 1941)”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (70), 2024, pp. 203–214. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-203 (In Russ.)

Научная статья и научная публикация архивных документов /
Research Article and Scientific Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/JYZAPJ
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ИСТОРИЯ РУКОПИСНОЙ ТЕТРАДИ С.А. ЕСЕНИНА 1910 ГОДА. ПУБЛИКАЦИЯ СЕМИ СТИХОТВОРЕНИЙ ПОЭТА (К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ С.А. ЕСЕНИНА)

© 2025 г. Н.И. Шубникова-Гусева, В.Ю. Евдокимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия,
Государственный музей-заповедник С.А. Есенина, Константиново, Рязанская область, Россия
Дата поступления статьи: 17 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 июня 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-374-399

Исследование выполнено по гранту в форме субсидии Минобрнауки РФ на проведение крупных научных проектов по приоритетным направлениям научно-технологического развития (проект «Русская и европейская классика в XXI веке: подготовка цифровых научных комментированных изданий», соглашение № 075-15-2024-549 от 23 апреля 2024 г.) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Статья посвящена истории ранее недоступной исследователям рукописной тетради, содержащей автографы 12 стихотворений С.А. Есенина 1910 г., находящейся на хранении в Отделе научных Фондов Государственного музея-заповедника С.А. Есенина в Константинове. В приложении к статье дается публикация семи стихотворений, не вошедших в Полное собрание сочинений С.А. Есенина, и комментарий. В научный оборот введены 7 произведений Есенина 1910 г., уточнен комментарий к первому известному письму Есенина Панфилову от июня 1911 г., выверены тексты ранних стихотворений, опубликованных в Полном собрании, по автографам и спискам рукой Панфилова. Разработан текстологический комментарий к ранним стихотворениям С.А. Есенина 1910–1912 гг., сделано уточнение и обоснование датировок.

Ключевые слова: С.А. Есенин, автографы, рукописные тетради, ранние стихотворения 1910-х гг., Г.А. Панфилов, датировки, комментарии, публикация.

Информация об авторах: Наталья Игорьевна Гусева (Шубникова-Гусева) — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0003-3753-2935
E-mail: shubnikova-gus@mail.ru
Валерия Юрьевна Евдокимова — заместитель директора по научной работе, Государственный музей-заповедник С.А. Есенина, 391103 с. Константиново, Рыбновский район, Рязанская область, Россия. https://orcid.org/0009-0005-5358-477X
E-mail: zamdir-museum-esenin@mail.ru

Для цитирования: *Шубникова-Гусева Н.И., Евдокимова В.Ю.* История рукописной тетради С.А. Есенина 1910 года. Публикация семи стихотворений поэта (К 130-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти С.А. Есенина) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 374–399. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-374-399

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum, vol. 10, no. 4, 2025

THE HISTORY OF THE HANDWRITTEN NOTEBOOK BY S.A. ESENIN IN 1910. PUBLICATION OF SEVEN POEMS BY THE POET (ON THE 130TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH AND THE 100TH ANNIVERSARY OF THE DEATH OF S.A. ESENIN)

© 2025. Natalia I. Shubnikova-Guseva, Valeriia Y. Evdokimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, State Museum-Reserve of S.A. Esenin, Konstantinovo, Ryazan Region, Russia
Received: April 17, 2025
Approved after reviewing: June 21, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Acknowledgements: The study was carried out at the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences under a grant in the form of a subsidy from the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for conducting large-scale scientific projects in priority areas of scientific and technological development (project "Russian and European Classics in the 21st Century: Preparation of Digital Scientific Annotated Publications," agreement no. 075-15-2024-549 dated April 23, 2024).

Abstract: The article is devoted to the history of a handwritten notebook, previously inaccessible to researchers, containing autographs of 12 poems by S.A. Esenin in 1910, which is kept in the Department of Scientific Funds of the S.A. Esenin State Museum-Reserve in Konstantinov. The appendix to the article contains the publication of seven poems that were not included in the Complete Works of S.A. Esenin, and a commentary. 7 of Esenin's works from 1910 have been introduced into scientific circulation, and a commentary has been updated on Esenin's first known letter to Panfilov. The texts of early poems published in the Complete Collection have been verified based on autographs and handwritten copies by Panfilov. The article provides a textual commentary on S.A. Esenin's early poems of 1910–1912 and clarifies and substantiates the dates.

Keywords: S.A. Esenin, autographs, handwritten notebooks, early poems of the 1910s by G.A. Panfilov, dating, comments, publication.

Information about the authors: Natalia I. Shubnikova-Guseva, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0003-3753-2935
E-mail: shubnikova-gus@mail.ru
Valeriia Y. Evdokimova, Deputy Director on Scientific Work, State Museum Reserve of S.A. Esenin, 391103 Konstantinovo, Rybnovsky district, Ryazan region, Russia. https://orcid.org/0009-0005-5358-477X
E-mail: zamdir-museum-esenin@mail.ru

For citation: Shubnikova-Guseva, N.I., and V.Y. Evdokimova. "The History of the Handwritten Notebook by S.A. Esenin in 1910. Publication of Seven Poems by the Poet (On the 130th Anniversary of the Birth and the 100th Anniversary of the Death of S.A. Esenin)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 374–399. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-374-399

В Полное собрание сочинений С.А. Есенина вошло 40 стихотворений 1910–1912 гг., датировка которых имеет документальные основания. Ни одно из безусловно относящихся к этому времени ученических стихотворений Есенин не публиковал при жизни и не включил в подготовленное им Собрание стихотворений в 3 томах (1926). Первый том этого Собрания поэт открыл текстами ранних стихотворений, 14 из которых датированы им 1910–1912 гг. Среди них «Вот уж вечер. Роса…» (с пометой, выполненной С.А. Толстой-Есениной по указанию автора: «Самое первое. 1910 г.») [6, т. 1, с. 437]; «Там, где капустные грядки…» (с пометой: «Второе. 1910 г.») [6, т. 1, с. 437]; «Выткался на озере алый свет зари…» и др. Поэт датировал их при подготовке своего Собрания в 1925 г., поставив даты, отражающие авторский миф о своем вхождении в литературу именно этими художественными шедеврами.

Готовя к изданию в 1926 г. 4 том Собрания, куда вошли стихи Есенина, не включенные автором в Собрание, редактор Госиздата И.В. Евдокимов добавил в его состав из числа документально относящихся к 1911–1912 гг. всего два стихотворения: «Моя жизнь» и «Что прошло — не вернуть…». К тому времени они были опубликованы в журнале «Красная новь» (1926, № 9, сентябрь, с. 114–115) со сноской:

> *От редакции.* Стихи Сергея Есенина взяты из его ученической тетради. Он писал их будучи учеником Спас-Клепиковской второклассной учительской школы. Стихи относятся к 1911–1912 годам. Они предоставлены в распоряжение редакции Е.М. Хитровым. Наивные и школьнические по фор-

ме, они знаменательны тем, что уже в них даны основные лейтмотивы хорошо известных всем настроений поэта [6, т. 4, с. 340][1].

Остальные стихи Есенина, написанные в 1910–1912 гг., оставались неизвестными, одни до середины прошлого века, другие — до наших дней. Пять датированных поэтом стихотворений 1910–1911 гг. были впервые опубликованы в разделе «Дополнения к 1–7 томам» Полного собрания сочинений С.А. Есенина [6, т. 7 (2), с. 7–14] с авторскими датами и комментариями Ю.А. Паркаева, в то время владельца тетради с автографами неизвестных произведений поэта 1910 г.: «Наступление весны» (1 декабря <1910>), «Осень» (2 декабря <1910>), «К друзьям» (8 декабря <1910>), а также «Другу» и «Сосна и река» (оба <1911>, по копии рукой Г.А. Панфилова). Стихотворение «Как я вспомню теперь...» к тому времени было опубликовано Н.В. Есениной в журнале «Слово» [5, с. 73] и вошло в Полное собрание, где освобождено от искажений по автографу (собрание Н.В. Есениной) с исправлением в строке 15, а также от опечатки в дате («27» вместо правильного «24»). Комментарии к тексту выполнены С.И. Субботиным [6, т. 7 (2), с. 34–35].

Ряд стихотворений, вошедших в рукописные тетради поэта и его современников (в том числе Г.А. Панфилова), возможно, и сейчас неизвестны и находятся в частных собраниях, недоступных исследователям. Вопрос о том, когда Есенин осознал себя поэтом, и датировка его ранних стихотворений, остаются одними из наиболее сложных в изучении его творческого наследия.

В настоящее время стали доступны находящиеся на хранении в коллекции «Рукописи» фондового собрания Государственного музея-заповедника С.А. Есенина (ОНФ ГМЗЕ) ранние автографы поэта, семь из которых не вошли в Полное собрание. Анализ неизвестных ранее автографов позволяет тщательно выверить тексты уже опубликованных ранних стихотворений, устранить опечатки и искажения, датировать стихи по имеющимся авторским датам и существенно уточнить Спас-Клепиковский период биографии поэта.

1 *Евгений Михайлович Хитров* (1872–1932), учитель словесности в Спас-Клепиковской учительской школе, которому Есенин подарил в знак благодарности первый экземпляр своей первой книги «Радуница» (1916). Оставил воспоминания о поэте. (Подробнее об отзывах Хитрова о стихах Есенина см.: [2, с. 255].)

Отдельные данные, в ряде случаев неточные, о существовании этой тетради, месте ее хранения и содержащихся в ней текстах отражены в разделах «Дополнения» и «Рукой Есенина» Полного собрания сочинений С.А. Есенина в 7 (2) томе.

Археографическое описание тетради С.А. Есенина 1910 г.

Самый ранний, ученический период творчества С.А. Есенина, который можно назвать периодом рукописных тетрадей, относится к его учебе в Спас-Клепиковской второклассной учительской школе (1909–1912). Ряд произведений тех лет поэт уничтожил, а оставшиеся записывал на отдельных листах[2] и объединял в тетради, которые дарил или посылал для отзыва своему другу Г.А. Панфилову. К настоящему времени известно о восьми рукописных тетрадях 1910–1912 гг., содержащих тексты, записи и пометы Есенина:

1. Тетрадь И.Е. Смирнова (ОР Государственного литературного музея РФ — ГЛМ);

2. Тетрадь Г.А. Панфилова (ОР Российской государственной библиотеки — РГБ);

3–4. Две тетради Г.А. Панфилова 1911 г. (Государственный музей-заповедник С.А. Есенина, с. Константиново Рязанской обл. — ГМЗЕ)[3];

5. Тетрадь (частное собрание, Москва);

6. Тетрадь С.А. Есенина 1910 г. (ГМЗЕ, с. Константиново, Рязанской обл.)[4];

7–8. Две Тетради Е.М. Хитрова 1911–1912 гг. (РО Института мировой литературы РАН, Москва) [1, с. 204].

Возможно, есть тетради, перекочевавшие из семейного архива к неизвестным владельцам, поэтому можно предположить, что общее количество сохранившихся ранних тетрадей с автографами, записями и пометами Есенина может увеличиться. В Полном собрании сочинений Тетрадь С.А. Есенина (позиция 6) упоминается как недоступная для изучения. По книге поступле-

2 Об этом имеется свидетельство Е.М. Хитрова о Спас-Клепиковском периоде жизни поэта: «Все стихи были написаны на отдельных листах» [10, с. 104].

3 Тетрадь Г. Панфилова. 1911 г. ГМЗЕ ОНФ 9058. Р-1635. 42 л.; Тетрадь Г. Панфилова. 1911 г. ГМЗЕ ОНФ 9059. Р-1636. 12 л.

4 Тетрадь С.А. Есенина. 1910 г. ГМЗЕ ОНФ 9605. Р-1677. 6 л.

ний ГМЗЕ этот предмет имеет наименование «Тетрадь С.А. Есенина с автографами 12 стихотворений 1910 г.» и датируется 21 июля – 8 декабря 1910 г.

Содержание тетради С.А. Есенина 1910 г.: Л. 1. — 1. «Скажи, зачем тебя я встретил...» (Июль 21.); 2. «Уткину Михаилу. Другу» (август); Л. 1 об. — 3. «О юность! Детство золотое...» (Июль 7-го.); 4. «М. Уткину. Другу» (июль 28.); Л. 2. — 5. «Наступление вечера», начало; Л. 2 об. — «Наступление вечера», конец (октябрь. 20.); Л. 3. — 6. «Скажи, зачем ты изменила...» (Ноябрь. 18.); 7. «Ожидание», ст. 1–7; Л. 3 об. — «Ожидание», ст. 8–32; Л. 4 — «Ожидание», ст. 33–45 (Ноябрь. 15–23.); Л. 4 об. — 8. «Наступление весны» (Декабрь 1), [6, т. 7(2), с. 7, 34]; Л. 5. — 9. «Осень» (Декабрь 2), [6, т. 7(2), с. 8, 26, 34.]; Л. 5 об. — 10. «Зима» (Декабрь 4), [6, т. 4, с. 19, 341]; Л. 6. — 11. «К друзьям» (Декабрь 8), [6, т. 7(2), с. 9, 16, 38]; Л. 6 об. — 12. «Песня старика разбойника» (без даты) [6, т. 4, с. 20, 342].

Тетрадь поступила в фонды музея-заповедника 28.05.2009 г. из коллекции поэта и коллекционера Ю.А. Паркаева. В научном фонде музея находятся еще две тетради, в которых записи велись рукой Г.А. Панфилова. Они поступили 24.12.2002 г. от В.Н. Смирновой и имеют одинаковое наименование — «Тетрадь Г. Панфилова» и дату создания — «1911 год». В тетрадях 1911 г. имеются списки ранних стихотворений Есенина, записанные Панфиловым и учтенные в Полном собрании сочинений.

Наиболее ценной и до сих пор полностью не доступной исследователям была тетрадь 1910 г. Эта тетрадь без обложки, скрепленная, прошитая суровой нитью по середине. Таким же способом Есенин в 1912 г. подготовил тетрадь для учителя Хитрова, она тоже сшита нитками, в ней каждое стихотворение написано на отдельном листе.

В правом верхнем углу тетради 1910 г. прослеживается водяной знак. На первом листе — штампы, сделанные фиолетовыми чернилами. Не читаемы (прочитывается имя ПАНФИЛОВ). Тетрадь потрепана, в многочисленных порывах, была сложена посередине, залом на каждой странице. 11 из 12 беловых автографов стихотворений Есенина датированы и все пронумерованы. Ряд из них сопровождается пометами и комментариями Панфилова (см. ниже). Стихи, по словам Н.В. Есениной, «подписаны Гришей Панфиловым» — Есенин [5, с. 72].

Возможно, ставшая доступной тетрадь 1910 г. — не самая ранняя из тех, которые посылал Есенин на отзыв Панфилову. Об этом свидетельствует

написанный аккуратным почерком Панфилова полный адрес Есенина, который он должен был указать, решив послать свои стихи для публикации. Он помещен на 4 об. листе после текста «Наступление весны», о котором Есенин в письме Панфилову от июня 1911 г. писал — «уничтожил» [6, т. 6, с. 8].

История тетради С.А. Есенина 1910 г.

Вопрос о неизвестных автографах в Полном собрании сочинений впервые возникает в комментарии к самому раннему из известных писем С.А. Есенина Г.А. Панфилову, датированном июлем 1911 г., где поэт пишет о первой попытке опубликовать свои стихи. Есенин обращается к своему другу с просьбой:

> Дай мне, пожалуйста, адрес от какой-либо газеты и посоветуй, куда посылать стихи. Я уже их списал. Некоторые уничтожил, некоторые переправил. Так, например, в стих<отворении> «Душою юного поэта» последнюю строфу заменил так:
>
> Ты на молитву мне ответь,
> В которой я тебя прошу.
> Я буду песни тебе петь,
> Тебя в стихах провозглашу.
>
> <...> Друг, посоветуй куда. Я моментально отошлю [6, т. 6, с. 8].

В приведенном письме Есенин упоминает ставшую доступной тетрадь 1910 г., в которой было стихотворение «Наступление весны», но пишет о подготовке другой, составленной позже и неизвестной пока тетради, в которой учел его комментарии и советы: «некоторые уничтожил, некоторые переправил». Первую публикацию «Наступления весны» наряду с факсимильным воспроизведением автографа поэта см. в статье Ю. Паркаева «Ранние стихи Есенина» (журн. «Нижний Новгород», 1998, № 1, янв., с. 247) [6, т. 6, с. 250–251]. Текст этого произведения вошел в раздел «Дополнения к 1–7 томам» [6, т. 7 (2), с. 7], полный текст «Душою юного поэта...» остается недоступным.

В комментарии С.И. Субботина к этому письму сообщается, что намерение напечатать свои произведения возникало у Есенина и ранее, и цитируются воспоминания Н.А. Сардановского, которому начинающий поэт в 1910 г. впервые показал свои стихи: «Помню, что с точки зрения разных дактилей и амфибрахиев стихи Есенина критики не выдерживали, встречались белые рифмы, и вообще удачных рифм было мало <...>.

Описания сельской природы составляли главную тему его стихотворений. <...> Собирался он посылать их чуть ли не в “Сельскохозяйственный вестник”» [6, т. 6, с. 250–251].

Историю тетради 1910 г. дополняют воспоминания племянницы поэта, дочери его старшей сестры Е.А. Есениной, Н.В. Есениной:

> От мамы мне было известно, что после смерти С.А. Есенина мой отец Наседкин Василий Федорович стал собирать все материалы, относящиеся к жизни и творчеству поэта. В частности, он поехал к отцу Гриши Панфилова, который любезно передал ему все имеющиеся у него материалы, связанные с именем Есенина, в том числе, и три тетради Гриши.
>
> Эти тетради хранились в доме моих родителей вплоть до ареста мамы в 1938 г.
>
> Перед арестом мама сумела спрятать эти тетради, а после выхода из Бутырской тюрьмы увезла их в Константиново.
>
> В связи с частыми пожарами в селе она спрятала их в амбаре, на потолке, а, чтобы их не испортили мыши, положила их в гроб, который моя бабушка, как и все старые люди в деревне, заранее себе приготовила на случай смерти.
>
> Гроб был черный (окрашен черной краской), и я в детстве его очень боялась.
>
> Когда мама работала над воспоминаниями о брате <в 1945–1946 гг.>, одну тетрадь она взяла для работы. Сейчас трудно ответить, почему мама не взяла все тетради [5, с. 72].

Представленное Н.В. Есениной описание интересующей нас тетради, которую она передала Ю.А. Паркаеву, свидетельствует о том, что тетрадь, хранящаяся в ОНФ ГМЗЕ, является неполной и первоначально содержала автографы 1910 и 1911 гг. Вот как описывает ее Н.В. Есенина:

> Эта тетрадь, которую я недавно передала поэту, писателю и библиофилу Ю.А. Паркаеву, вторая тетрадь Панфилова оказалась тоже у него.
>
> Тетрадь была без обложки, некоторые листы выпали, в том числе, и последние. На одном из них были написаны два стихотворения, под которыми стояла подпись Есенина и дата (без года). Остальные стихи в тетради были подписаны Гришей Панфиловым.
>
> <Здесь же Н.В. Наседкина приводит текст «выпавшего» стихотворения «Как я вспомню теперь...», датированного 27 января с опечаткой, в тексте 24 января> [5, с. 73].

Публикация Наседкиной (Есениной) датирована 5 июля 1999 г., временем подготовки к печати 7 (2) тома Полного собрания С.А. Есенина, в который Паркаев, ставший владельцем тетради 1910 г., передал тексты пяти неопубликованных ранних стихотворений Есенина и дал к ним комментарий. Комментарий к стихотворению «Как я вспомню теперь...» представил С.И. Субботин. Он отметил:

> «На обороте выпавшего листа с автографом <...> стихотворения — другой есенинский автограф (“Восход солнца”) <...> под его текстом имеется карандашная помета Есенина, обращенная к Г. Панфилову (сохранилась неполностью, см. <ниже>) <...>. Комментируемый текст датирован автором — 24 января». Год написания <1911> устанавливается по факту датировки стихотворения «Наступление весны» в этой же тетради (1 декабря 1910 г.) <...> [6, т. 7 (2), с. 35].

На основании приведенных фактов, а также воспоминаний Е.А. Есениной можно сделать вывод, что мы имеем дело с одним из ранних вариантов «сборной» тетради со стихотворениями, которые Есенин посылал своему другу с просьбой «дать адрес от какой-либо газеты» и посоветовать «куда посылать стихи». По характеру нумерации стихотворений и цвету чернил можно сказать, что нумерация и тексты выполнены разновременно. Первоначально тетрадь содержала стихи 1910–1911 г., которые Есенин послал на отзыв Панфилову. Полностью текст неизвестен. Возможно, 8-й лист тетради утрачен[5], и

5 Неизвестно, передала ли Н.В. Есенина Паркаеву все 8 листов находившейся у нее тетради или только 6, на которых были стихи 1910 г. Но Паркаев сдал на хранение в ГМЗЕ только

по меньшей мере два листа этой тетради (7-й и 8-й с об.) в настоящее время недоступны для изучения. Но описание 7-го листа имеется, а оборот 7-го листа воспроизведен факсимильно.

К записи Есенина о Панфилове-критике по автографу, находившемуся в то время в собрании Н.В. Есениной, дан комментарий С.И. Субботина:

> На листах из упомянутой выше тетради с автографами стихотворений «Наступление весны», «Осень» и «Зима» <...> есть, кроме того, пометы рукой Г. Панфилова, содержащие оценки есенинских текстов. Справа от последней строфы «Наступления весны» («Лес оживился / щебетанием, // Воздух наполнился / Благоуханием») Г. Панфилов написал: «Недостаточно обработаны последние строки. Остальное все хорошо». Под текстом «Осени» также есть его резюме («Хорошо. Главная сила заключается в простоте и ясности выражения»), а под «Зимой» значится: «Это стихотворение порядочного, должно быть, поэта. Слог близко приближается к Пушкинскому» [6, т. 7 (2), с. 59].

Обращенный к Панфилову отклик Есенина появился в тетради после того, как поэт прочел отзывы своего друга. Известно начало есенинской записи. «Я замечаю в тебе оттенки критика и думаю, что не ошибаюсь. Да, поэзия может с ранних лет проявляться. Но критика дело иное. Хотя в тебе и почти незаметно критика, но, чтобы узнать в тебе его...» [6, т. 7(2), с. 58]. Слово «критика» подчеркнуто Есениным. Запись была продолжена на другом листе, о местонахождении которого сведений нет.

Наличие датированных автором автографов стихотворений в тетради Панфилова ставит вопрос об уточнении датировок произведений Есенина 1910–1911 гг.

В настоящее время тексты стихотворений, не вошедших в Полное собрание, подготовлены к публикации и имеющиеся пометы Панфилова дополнены и отражены в текстологическом комментарии (см. Приложение ниже). Установленные в процессе изучения данные могут войти в «Есенинскую энциклопедию».

6 листов со стихами, датированными 1910 г. Возможно, на 8-м листе, недоступном ныне, был текст «Душою юного поэта...».

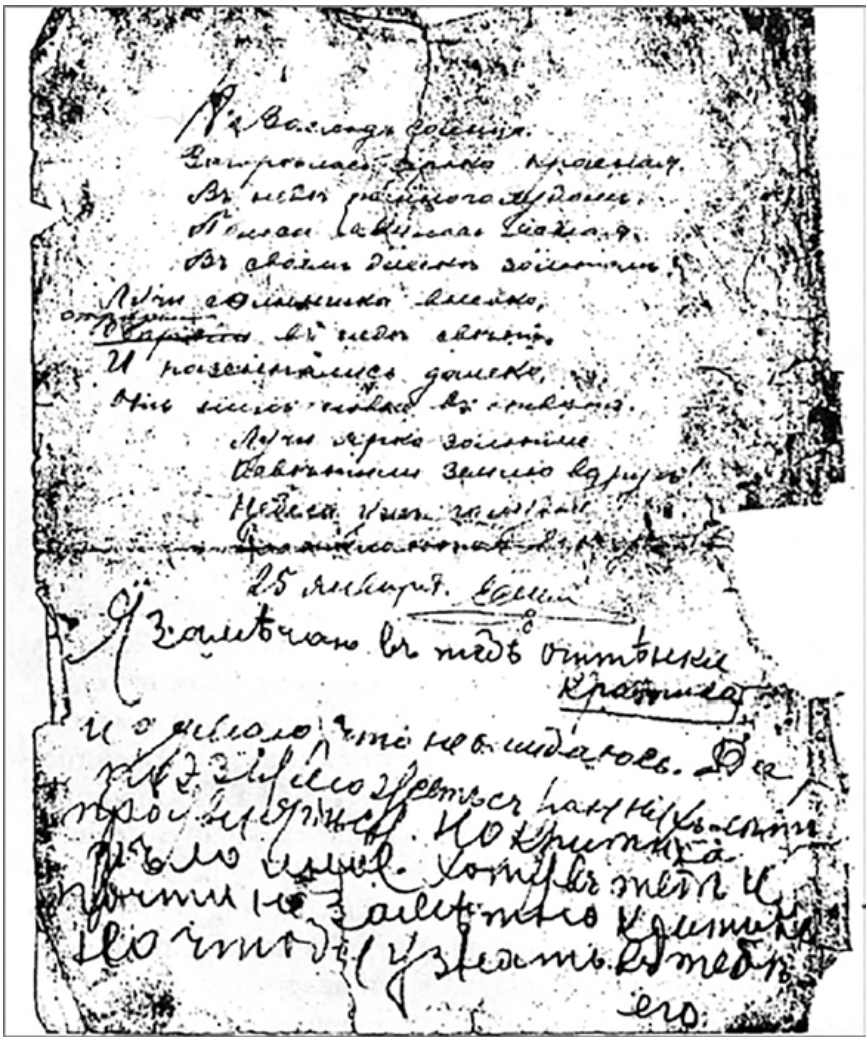


Иллюстрация 1 — Л. 7 об. ранней рукописной тетради С.А. Есенина [5, с. 73]

Illustration 1 — L. 7 of S.A. Esenin's early handwritten notebook [5, p. 73]

Тексты двух из семи не вошедших в Полное собрание стихотворений были опубликованы после его издания и указаны в Летописи[6] с датами,

6 См. [8, т. 5 (2), раздел «Дополнения», с. 91]: «Скажи, зачем ты изменила...» со ссылкой на публикацию Ю.А. Паркаева и «Ожидание» на Н.Г. Юсова (подробнее ниже в комментарии).

которые расходятся с датировкой, указанной владельцем тетради (см. комментарии в «Приложении» ниже).

С учетом вошедшего в научный оборот автографа «Песни старика разбойника» уточняется датировка стихотворения, которое в Полном собрании печаталось по автографу ИМЛИ и датировалось по помете рукой Есенина на тетради Хитрова (<1911–1912>) [6, т. 4, с. 20]. По местоположению в тетради 1910 г. (ГМЗЕ) оно датируется (<1910 – начало 1911>) и вносятся поправки в текст: 6-я строка «С утра до поздней ночи» вместо «С утра до темной ночи», а также авторские восклицательные знаки в строках 6, 10, 14 с учетом того, что этот текст предназначался автором для публикации.

ПЕСНЯ СТАРИКА РАЗБОЙНИКА
Угасла молодость моя,
Краса в лице завяла!
И удали уж прежней нет,
И силы — не бывало.

Бывало, пятерых сшибал
Я с ног своей дубиной!
Теперь же хил и стар я стал
И плачуся судьбиной.

Бывало, песни распевал
С утра до поздней ночи!
Теперь тоска меня сосет
И грусть мне сердце точит.

Когда-то я ведь был удал,
Разбойничал и грабил!
Теперь же хил и стар я стал,
Все прежнее оставил.
<Б. г.>

«Песня старика разбойника» развивает мотив «невозвратной молодости» из «Песни старика» (1830) А.В. Кольцова: ее герой горюет о прежней силе и удали («разбойничал и грабил»). Знаменательно, что это стихотворение под названием «Оседлаю коня» вошло в тетрадь Панфилова (с. 84, см. № 3 выше в списке тетрадей), куда друг Есенина записывал стихи, которые привлекали их особое внимание.

Ученические стихи, вошедшие в самую раннюю из известных рукописных тетрадей Есенина, повествовательны и подражательны, рифмы банальны (тебя-себя, себе-тебе; сидит-глядит, сидеть-глядеть и др., часто встречаются глагольные, от которых в будущем Есенин откажется), метафоры отсутствуют, и вряд ли автор одобрил бы их публикацию. Читая весной 1925 г. только что вышедшую из печати книгу: *Блок А.* Стихи (1898–1921), не вошедшие в Собрания сочинений. М.; Л.: изд-во «Петроград», 1925. 312 с., Есенин «был возмущен женой Блока, что она по недомыслию или “деньги ей, что ли, нужны, вытаскивает грязное белье Блока, публикует неудачные, им самим отброшенные стихи. Кому это нужно!?” — говорил он». Такой комментарий к книге Блока оставила Г.А. Бениславская 25 сентября 1926 г., готовя оставшийся у нее архив поэта для передачи Е.А. Есениной [11, с. 353–354, с факсимиле документа на с. 353].

Сегодня излишне говорить, насколько значимо введение в научный оборот и изучение неизвестных ученических стихотворений Есенина для понимания творческой эволюции, истоков его творчества и круга его чтения, ибо уже в ранних опытах проявляется свойственная поэту элегическая тональность, диалогичность, характерные мотивы. Анализ ранней рукописной тетради Есенина и документов, относящихся к этому времени, прояснил ее творческую историю и ее первоначальный авторский состав. Оказалось, что ранние стихи поэта тех лет существенно отличаются от авторской характеристики творческих истоков, которые поэт характеризовал позже в своих автобиографиях: «стихи начал писать, подражая частушкам», «сознательное творчество отношу к 16–17 годам» [6, т. 7 (1), с. 11, 9]. Есенин впоследствии не относил свои стихи 1910 г. к сознательному творчеству, ни одно из них не упоминал и не включал в рукописную книгу «Больные думы» (1912), также не опубликованную при жизни поэта. Теперь же тексты самых ранних произведений Есенина прочитаны, снабжены текстологическим комментарием. Изучение недоступного ранее источника окончательно

подтверждает сознательную мифологизацию Есениным своего творческого пути и документально доказывает, что лирические шедевры поэта, датированные им 1910 г. при подготовке Собрания стихотворений в 3 т. (1926): «Вот уж вечер. Роса...», «Там, где капустные грядки...», «Выткался на озере алый свет зари...», не могли быть написаны одновременно со стихами, вошедшими в эту самую раннюю из известных рукописных тетрадей Есенина.

Список литературы
Исследования

1 *Апалькова Е.С.* Первая рукописная книга С.А. Есенина «Больные думы»: истоки, творческая история, поэтика // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2025. № 1. С. 201–212. DOI: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-01-16

2 *Скороходов М.В.* Сергей Есенин: Истоки творчества (вопросы научной биографии). М.: ИМЛИ РАН, 2014. 383 с.

Источники

3 *Давыдов А.Д.* «Зачем?» — Скажи, зачем тебя я встретил: Для низкого голоса с ф.-п. / слова ***; муз. А.Д. Давыдова. М.; Лейпциг: Юргенсон, 1901. 5 с.

4 *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1955 [Репринт изд., 1880–1882]. Т. 4. 684 с.

5 *Есенина Н.* «Ах ты, юность моя...» // Слово. М., 1999. С. 72–73.

6 *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.) / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука, Голос, 1995–2002.

7 Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы: мат. межд. науч. конф., посвящ. 111-летию со дня рождения С.А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН, Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина / отв. ред.: О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2007. 496 с.

8 Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 т. (7 кн.) / гл. ред. Ю.Л. Прокушев, А.Н. Захаров, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН, 2003–2018.

9 *Паркаев Ю.* Находки последних лет: Неизвестное о Есенине // Современное есениноведение. Рязань, 2006. № 5. С. 134–135.

10 Сергей Есенин глазами современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. Н.И. Шубниковой-Гусевой. СПб.: ООО Изд-во «Росток», 2006. 640 с.

11 *Шубникова-Гусева Н.И.* Сергей Есенин и Галина Бениславская. СПб.: Росток, 2008. 480 с.

References

1 Apal'kova, E.S. "Pervaia rukopisnaia kniga S.A. Esenina 'Bol'nye dumy': istoki, tvorcheskaia istoriia, poetika" ["The First Handwritten Book of S.A. Yesenin 'Sick Thoughts': Origins, Creative History, Poetics"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9. Filologiia*, no. 1, 2025, pp. 201–212. DOI: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-01-16 (In Russ.)

2 Skorohodov, M.V. *Sergei Esenin: Istoki tvorchestva (voprosy nauchnoi biografii)* [*Sergei Yesenin: The Origins of Creativity (Questions of Scientific Biography)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014. 383 p. (In Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПУБЛИКАЦИЯ

Стихотворения 1910 г.

Ниже по автографам публикуется семь стихотворений, не вошедших в Полное собрание сочинений С.А. Есенина. Тексты даны в авторской последовательности и нумерации по рукописной тетради Г.А. Панфилова 1910 г. (ГМЗЕ) с учетом авторских интонационных знаков препинания и с соблюдением норм современной орфографии. Год написания определяется по месторасположению в тетради. Даются краткие текстологические комментарии.

1. * * *

Скажи, зачем тебя я встретил,
Зачем твой взгляд я уловил.
Твой взор улыбкой мне ответил,
С тех пор тебя я полюбил.

Тебя люблю, любви я жажду,
В любви я многое терплю.
В любви несу большую вражду,
Но все же я тебя люблю!

Любить до гроба тебя буду
И часто, часто вспоминать.
И никогда я не забуду
Твоих очей и твой я взгляд.

Когда умру, когда скончаюсь,
Когда в холодный гроб сойду,
Тогда любить тебя не стану,
Спокойно лягу и засну.

Июль. 21 <1910>

2. УТКИНУ МИХАИЛУ. ДРУГУ

Пишу письмо, а образ твой передо мною.
Терзает он меня и не дает он мне покою.
И говорит: «Пиши письмо скорей,
Чтоб было там ему в Москве повеселей».

Август 8 <1910>

3. * * *

О юность! Детство золотое,
Зачем ты жизнь, уносишь их с собой?
О неразвытное и существо ты злое!
Этим люди все обижены тобой.

Блаженство их ты отнимаешь,
Когда уносишь юность их.
Сама того не понимаешь,
Что оставляешь их одних.

Зачем же жизнь, ты всех прельщаешь?
Даришь с природы красотой,
Сама же юность отнимаешь
И посылаешь на покой.

Июль. 7. <1910>

4. М. УТКИНУ. ДРУГУ

Лишь счастие тогда мне улыбнулось,
Когда увидел я тебя.
Во мне все сердце встрепенулось,
Я унизил перед тобой себя.
Тебе об этом уж известно,
Я много раз тебе в признаниях говорил.
Любовью дышу к тебе лестно
И навеки дружбу подарил.
Любовью дышал, дышать буду
И провозносить тебя так громко.
И никогда я не забуду
Твой голос так звучавший звонко.
Июль. 28 <1910>

5. НАСТУПЛЕНИЕ ВЕЧЕРА

Угаснул день,
склонившись к вечеру.
Всюду пала тень,
Ах, как весело!
Ах, как весело
мне смотреть
теперь
на поля, луга
на зеленые
посмотрю, схожу,
пойду в поле я
посмотрю, что там.
Хлеба густые
расстилаются,
Золотой волной
колыхаются.
Ах, как мило мне

все смотреть и
теперь,
Слушать милого
жаворонка трель.
Гляну на реку —
вода тихая,
Как бы зеркало
Отражается.
Пойду в лес схожу,
посмотрю, что там
И что делают.
От деревьев тень
пала на озеро.
И как в зеркале
Отражаются.
Птички певчия
И не певчия
Поют, прыгают,
Веселятся все,
Полны радости.
Ах, как весело
мне вечерней зарей
быть средь леса,
в тени,
В темной рощице.
Октябрь. 20. <1910>

6. СКАЖИ, ЗАЧЕМ ТЫ ИЗМЕНИЛА

Скажи, зачем ты изменила,
Тому, кто так тебя любил,
Кого улыбкой ты дарила,
И кто тебе свою дарил?

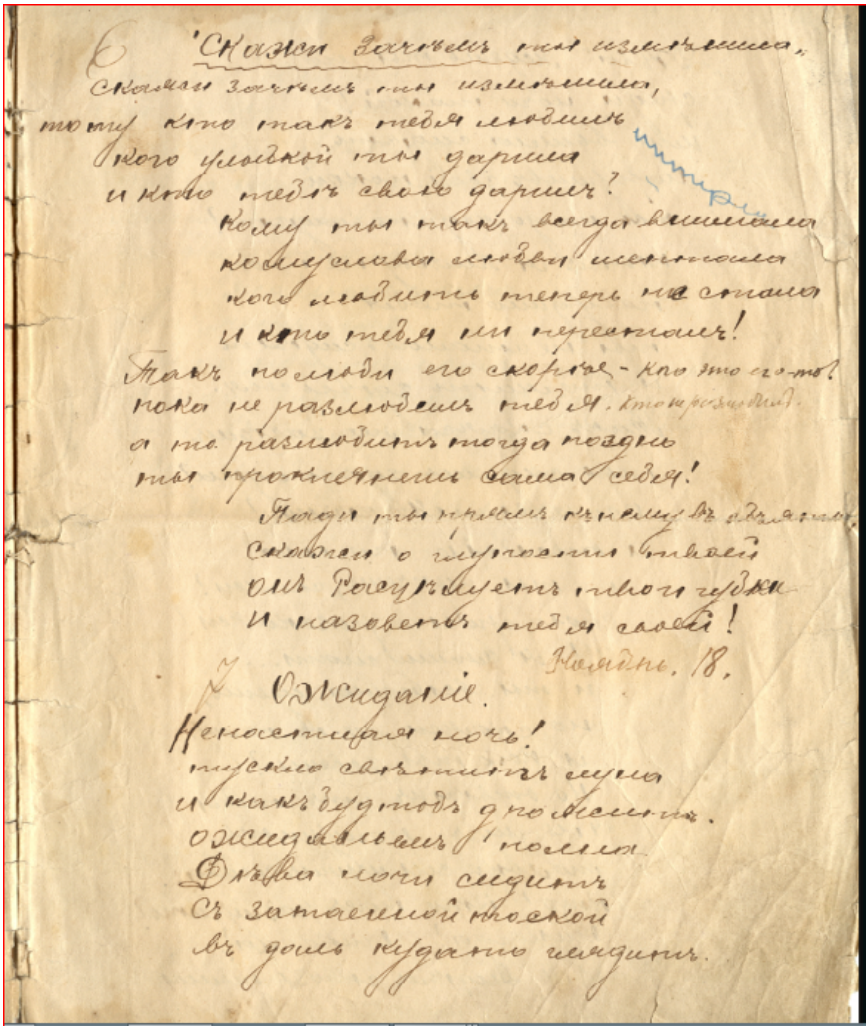


Иллюстрация 2 — Автографы стихотворений С.А. Есенина «Скажи, зачем ты изменила» и «Ожидание» (начало) из рукописной тетради 1910 г. Л. 3. Публикуется впервые

Illustration 2 — Autographs of the poems by S.A. Yesenin “Tell me, why did you change” and “Expectation” (beginning) from a handwritten notebook of 1910, L. 3. Published for the first time

Кому ты так всегда внимала,
Кому слова любви шептала,
Кого любить теперь не стала,
И кто тебя не перестал!

Так полюби его скорее
Пока не разлюбил тебя,
А то разлюбит — тогда поздно,
Ты проклянешь сама себя!

Пади ты прям к нему в объятья,
Скажи о глупости твоей,
Он расцелует твои губки,
И назовет тебя своей!

Ноябрь. 18 <1910>

7. ОЖИДАНИЕ

Ненастная ночь!
Тускло светит луна
И как будто б дрожит,
Ожиданьем полна.
Дева ночи сидит,
С затаенной тоской
Вдаль куда-то глядит.
«Дева» ждешь ты чего
Среди ночи такой?
Или вышла сидеть,
Нарушив свой покой
Ты на дождик глядеть?
Нет, я вижу не то
Побудило тебя.
Ты не стала б сидеть
И томить здесь себя.
Так скажи же, зачем

Ты сидишь здесь одна?
Огорчилася чем?
И тоскою полна?
Что ты шепчешь, скажи?
Свою грусть расскажи?
Чу! Я слышу шаги...
И ты встала, идешь,
Но скажи же к кому
И кого ты зовешь?
Но ответ от тебя
Я не мог получить.
Только слышал слова.
Кто? Кто нас разлучит?
Никогда! Никогда!
И я видел сквозь тьмы,
Как его обняла
Ты своею рукой.
Раздался поцелуй,
А за ним и другой.
Выплывает луна
Из среды облаков
И дрожаньем полна
Озаряет вас.
И в ночной темноте
Я мог видеть двоих.
Ты в объятьях его,
Он в объятьях твоих.

Ноябрь. 15–23 <1910>

Комментарии

Скажи, зачем тебя я встретил... — Публикуется впервые.

Печатается по автографу (ГМЗЕ). Первое стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г.

Датируется 21 июля <1910>. Самое раннее известное стихотворение Есенина, которое поэт представил на отзыв своему другу Грише Панфилову. Первая строка подчеркнута. Слева против второй строфы написаны чернилами более светлого оттенка в столбик слова: *«како были розы завял ро* <не дописаны>». Содержит вопрос Панфилова к 7-й строке: *«В любви несу большую вражду»* — какую? К тексту Есенина имеется отзыв Панфилова: «прекрасно». О ранних стихах Есенина второго года обучения в Спас-Клепиковской школе учитель словесности Е.М. Хитров вспоминал: «Стихи его были короткими, сначала все на тему о любви. Это мне не особенно нравилось. А на другие темы стихи были, как мне казалось, бессодержательными» [10, с. 102].

Первые строки этого стихотворения восходят к классическому образцу известного русского романса М.И. Глинки (1927) на слова С.Г. Голицына (1828) «Скажи, зачем...» («Скажи, зачем явилась ты / Очам моим, младая Лила...»), в котором выразительно выделяются повторы «Скажи, зачем?», а также к одному из популярных в начале XX в. романсов на слова неизвестного автора под названием «Зачем?», муз. А.Д. Давыдова (1898) («Скажи, зачем тебя я встретил, / Зачем тебя я полюбил, / Зачем твой взор улыбкой мне ответил / И счастье в жизни подарил?»), с текстом которого имеются прямые совпадения. См.: [3] (предложено М.В. Скороходовым). Мотив неразделенной любви и романсовые мотивы станут характерными для раннего периода творчества поэта. В дальнейшем любовная лирика будет связана с ранней безответной любовью поэта к Анне Сардановской, чей образ «девушки в белой накидке» пройдет через все творчество поэта.

Уткину Михаилу. Другу. — Публикуется впервые. Печатается по автографу (ГМЗЕ). Второе стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г. с отзывами его друга Г. Панфилова.

Датируется 8 августа <1910>. Перед номером и заглавием этого стихотворения и второго, тому же адресату, стоит буква «П» — значение ее неясно. Можно предположить, что это сокращение слова «Письмо» или «Послание», наиболее характерного жанра в поэзии Есенина с ранних лет.

Данные об адресате *Михаиле Уткине*, входившем в окружение Есенина в годы учебы в Спас-Клепиковской школе, до сих пор были неизвестны. В процессе поисков удалось обнаружить воспоминания одноклассника Есенина, Я.А. Трепалина, жившего с ним в одной комнате школьного общежития (газ. «Доверие», Шатура, 1993, 14 авг.), из которых следует, что в окружении юного поэта был человек по фамилии Уткин, выпускник этой же школы, окончивший ее раньше, сын работницы школьной столовой, Уткиной, женщины доброй и внимательной, к которой скучавший по дому и родительской ласке поэт «питал особую привязанность». Из содержания стихотворения следует, что Есенин дружил с ним в Спас-Клепиках и переживал его отъезд в Москву. Мотив расставания с другом, характерный для русской поэзии, станет сквозным в творчестве Есенина.

Сбоку перпендикулярно тексту несколько раз Панфиловым написано: «Оч<ень> хорошо».

О юность! Детство золотое... — Публикуется впервые. Печатается по автографу (ГМЗЕ). Третье стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г. с отзывами его друга Г. Панфилова.

Датируется 7 июля <1910>. Одно из ранних стихотворений Есенина, которое поэт представил на отзыв своему другу Панфилову. Довольно слабое, осталось без комментария друга. Первое известное стихотворение Есенина, развивающее ведущий мотив его творчества, сожаление об ушедшей молодости. Поэту тогда не исполнилось и 15 лет. Могло быть навеяно стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...» (28 мая 1828), которое А.С. Пушкин написал в день своего рождения. Ему исполнилось 28 лет.

Обращение «О, юность!», образ «детства золотого» как золотой поры жизни навеяны лирикой XIX – начала XX в., обращениями к юности и детству как золотой поре жизни. Определение жизни как существа: *Неразвытное* — безрассудное, бестолковое см.: Развытный и развытной *курск., орл., тамбов., ряз.* — рассудительный, толковый, дельный, бойкий, расторопный, веселый, хлебосольный> [4, с. 20].

Благодарим С.И. Субботина за помощь в прочтении и толковании этого слова.

М. Уткину. Другу. — Публикуется впервые. Печатается по автографу (ГМЗЕ). Четвертое стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г. с отзывами его друга Г. Панфилова.

Датируется 28 июля <1910>. Предположение о сокращении буквы «П» перед номером стихотворения и названием и сведения о *Михаиле Уткине* см. в комментарии ко второму стихотворению. Осталось без комментария Г. Панфилова как слабое и повествовательное. Ямбический размер, характерный для ранних стихов Есенина, не выдержан.

Наступление вечера. — Публикуется впервые. Печатается по автографу (ГМЗЕ). Пятое стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г. с отзывами его друга Г. Панфилова.

Датируется 20 октября <1910>.

Имеется правка 1-й и 2-й строк:

1. Угасает день — Угаснул день,

2. Клонит к вечеру — Склонившись к вечеру.

Содержит отзыв Панфилова: «Вероятно, написано в подражание Кольцову. Если ее еще немного обработать, то получится прекрасная песня». Источником поэтического вдохновения юного поэта могла быть не только жизнь среди полей и лесов, но и русская поэзия. Прослеживаются переклички со стихотворением И. Никитина «Русь» (1851): «Под большим шатром / Голубых небес // Вижу — даль степей —. / Зеленеется. // <...> Посмотрю на юг — / Нивы зрелые, // Что камыш густой, / Тихо движутся. // <...> Широко ты, / Русь, / По лицу земли // В красе царственной / Развернулася!». Среди ранних стихов выделяется эмоциональностью, песенно-былинной интонацией и разнообразием ритмических вариаций. Юного поэта явно привлекли певучие дактилические рифмы А. Кольцова и И. Никитина.

Внизу страницы дана еще одна (нрзб.) запись чернильным карандашом:

Очен <ь ...> о стихотвор <ении ...>

Прописал поэтом Есениным

В. По... (подпись неразборчива)

Скажи, зачем ты изменила. — Публикация в статье Ю Паркаева «Находки последних лет: Неизвестное о Есенине» [9] с искажениями в строках 13 и 15. Вместо «Пади ты прям к нему в объятья...» — «Поди ты прям к нему в объятья...». Вместо «Он расцелует твои губки...» — «Он расцелует тебя в губки...».

Печатается по автографу (ГМЗЕ). Два первых слова «Скажи, зачем» в заглавии подчеркнуты. Имеется правка во второй строке:

1. Ему, кто так тебя любил

2. Как в тексте.

Шестое стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г. с отзывами его друга Г. Панфилова. 9-я и 10-я строки вызвали вопросы Панфилова: 9-я — «Так полюби его скорее» — кого это его-то?; 10-я — «Пока не разлюбил тебя» — кто не разлюбил?

Датируется 18 ноября <1910>. Датировано в разделе «Дополнения» к «Летописи жизни и творчества С.А. Есенина» [8, т. 5 (2), с. 91]: 18 января 1910 с примечанием: «Датированный текст стихотворения записан в одну из тетрадей друга Есенина Г.А. Панфилова». В части даты в Летописи допущена опечатка. С учетом автографа датировка уточняется.

Одно из ранних стихотворений Есенина, которое поэт представил на отзыв своему другу Грише Панфилову. Заключенное в кавычки название по первой строке и подчеркнутые слова «Скажи зачем» указывают на литературный источник, русский романс С.Г. Голицына (1828) и популярный романс на музыку А.Д. Давыдова «Зачем» (1898) (см. также комментарий к стихотворению «Скажи, зачем тебя я встретил?»).

Выдержано в характерном для раннего периода творчества четырехстопном ямбе. Публикуя стихотворение впервые, Паркаев писал: «Это стихи пятнадцатилетнего стихотворца, начинающего свой творческий путь. Как видим, здесь еще ничто не предвещает рождения великого национального поэта. Однако пройдет несколько лет, и поэтический талант Сергея Есенина развернется во всей своей неиссякаемой мощи» [9, с. 135].

Ожидание. — Публикация первых 11 строк как завершенного произведения в статье Юсова Н.Г. «Новое о Есенине: к “Есенинской энциклопедии”» впервые в сб. «Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы» [7, с. 443–444] с искажениями в строках 3, 5 и 8, с неточной датой: «Ноябрь 1911. Спас-Клепики» и указанием на тетрадь из 12 стихотворений, «семь из которых не опубликовано»[7].

Печатается по автографу (ГМЗЕ). Седьмое стихотворение в рукописной тетради Есенина 1910 г. с отзывами его друга Г. Панфилова.

Датируется 15–23 ноября <1910>. Вносится правка в датировку (в публикации 15–21 ноября) и текста: 5-я строка — «Дева ночи сидит» вме-

7 Скорее всего, опубликованы по памяти с указанием на частный архив.

сто «Дева молча сидит». Сопровождается отзывом Панфилова: «Последнее четверостишие написано прямо-таки лучше, чем хорошо».

Слово «Дева» <ночи>, взятое в кавычки, указывает на источник текста — стихотворение Н.М. Языкова «Дева ночи» (1829), в котором образ девы соотносится с ночной таинственной природой и любовью. Интерес к поэзии Языкова отразился в творчестве Есенина уже в юные годы и заметно проявлял себя до последних лет. Это подтверждает и записанный в тетрадь 1911 г. на страницах 76–77 рукой Панфилова текст стихотворения Языкова «Пловец» (1829). В 1924 г. критик И.А. Оксенов, стремясь определить следование Есенина литературным канонам, заметил: «Есенин, если искать в истории литературы аналогий, — современный Языков, и это сравнение было бы оправдано вполне, если бы блоковская меланхолия не окрашивала часто есенинских стихов» (журнал «Звезда», Л., 1924, № 4, с. 333) [6, т. 1, с. 595]. Не случайно Есенин в анкете «К пушкинскому юбилею» (1924) упоминал Языкова [6, т. 5, с. 226].

Публикация Н.И. Шубниковой-Гусевой и В.Ю. Евдокимовой
Подготовка текста и комментарии Н.И. Шубниковой-Гусевой.

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UOIZQK
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ГЕРТА ГАН / GERTRUD HAHN: ПУТЬ ИЗ РОССИИ В ГЕРМАНИЮ (ШТРИХИ К БИОГРАФИИ КОРРЕСПОНДЕНТКИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА И АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА)

© 2025 г. Е.Р. Обатнина
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук,
Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 19 мая 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 13 июня 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-400-437

Аннотация: Статья посвящена эпистолярным контактам немецкой переводчицы Gertrud Hahn (русифицированное имя Гертруда Ган) с Александром Блоком и Алексеем Ремизовым. Статья состоит из четырех тематических разделов, раскрывающих эпизоды творческой биографии героини исследования, которой принадлежит существенный вклад в популяризацию творчества Блока и Ремизова в Германии 1920–1940-х гг. Первый, петроградский эпизод рассмотрен в ракурсе рецепции образа поэта и его творчества. Автор статьи на основании двух писем начинающей поэтессы Г.Э. Ган к Блоку раскрывает редкий образец восприятия поэта и его творчества в эпоху Октябрьской революции в свете антропософской доктрины. Впервые упоминание имени Ган в записной книжке Блока за 1918 г. получило развернутое описание и подтверждено публикацией неизвестных ранее эпистолярных документов. Второй раздел посвящен истории эпистолярного знакомства Ган с Ремизовым, начавшейся в феврале 1922 г. в Германии. Основным мотивом для этих контактов стала память о Блоке, в частности выразившаяся в обнаруженном среди материалов фонда Ремизова (Москва) стихотворении Г. Ган. Третий раздел посвящен деятельности Hahn — переводчицы и участницы антропософского движения в Германии. Здесь особенное внимание уделено тому образу России, который она воссоздавала в изданиях на немецком языке по произведениям Ремизова. Материалом для этой части послужили фрагменты неизвестных писем Ган Ремизову. В четвертом разделе собраны важные биографические сведения о Г. Ган / G. Hahn.

Ключевые слова: рецепция, антропософия, переводчики Германии, А.А. Блок, А.М. Ремизов, Р. Штейнер, Г. Ган / G. Hahn.

Информация об авторе: Елена Рудольфовна Обатнина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199004 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0003-1823-6321

E-mail: lena.eo@mail.ru

Для цитирования: *Обатнина Е.Р.* Герта Ган / Gertrud Hahn: путь из России в Германию (штрихи к биографии корреспондентки Александра Блока и Алексея Ремизова) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 400–437. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-400-437

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

GERTA GAN / GERTRUD HAHN: THE WAY FROM RUSSIA TO GERMANY (STROKES TO BIOGRAPHY OF CORRESPONDENT OF ALEXANDER BLOK AND ALEXEI REMIZOV)

© 2025. Elena R. Obatnina
Russia Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Science, St. Petersburg, Russia
Received: May 19, 2025
Approved after reviewing: June 13, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The article is dedicated to the epistle contacts of the Germany translator Gertrud Hahn (Russified name — Gertruda Eduardovna Gan) with Alexander Blok and Alexei Remizov. The article consists of four thematic sections and reveals episodes of the creative biography of the heroine of the research. G. Hahn made a contribution to popularizing the creativity of Alexander Blok and Alexei Remizov in Germany 1920–1940s. The first section contains the Petrograd episode of 1918. Based on two letters of the beginning poet G.E. Gan to Blok, the article reveals a rare model of the out reception of the poet and his creation in the light of the anthroposophical doctrine. The first time the mention of G. Gan's name in Blok's notebook in 1918 received a detailed description and was confirmed by the publication of previously unknown epistles. The second section is devoted to the history of Hahn's and Remizov's acquaintance, which began in early February 1922 in Germany. The third section is devoted to the activities of Hahn as translator and participant of the Anthroposophical Movement. Here, special attention is paid to the image of Russia, which Hahn recreated in her German-language publications of Remizov's works. The fragments of unknown Hahn's letters to Remizov were used for this part. Important biographical information about G. Gan / G. Hahn is collected in the fourth section.

Keywords: reception, anthroposophy, Germany translators, A.A. Blok, A.M. Remizov, R. Steiner, G. Gan / G. Hahn.

Information about the author: Elena R. Obatnina, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199004 St. Petersburg, Russia.
https://orcid.org/0000-0003-1823-6321
E-mail: lena.eo@mail.ru

For citation: Obatnina, E.R. "Gerta Gan / Gertrud Hahn: The Way from Russia to Germany (Strokes to Biography of Correspondent of Alexander Block and Alexei Remizov)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 400–437. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-400-437

Петроградская встреча: на «линии Штейнера»

21 июня 1918 г. А.А. Блок в записной книжке оставил краткое упоминание: «Утром — <...> приходила узнать о своих стихах Гертруда Эдуардовна Ган» [18, с. 413].

Этой фиксации предшествовало получение письма от неизвестной, в конце которого отправительница по-девичьи оставила инициал своего имени:

> Многоуважаемый господин Блок!
>
> Извините, что я так прямо обращаюсь к Вам, лично даже не зная Вас, но я надеюсь что Вы не откажетесь исполнить просьбу, которая будет Вам стоить только 5 минут времени.
>
> Прочтите пожалуйста те несколько стихотворений или одно из них, которые я приложила, и напишите, есть ли у меня способности к литературному творчеству или нет.
>
> Мне только это нужно знать, а так как я никого не знаю, чьему вкусу и опытности я могла бы довериться, то я прошу об этом Вас — простите, может быть так обыкновенно не делают, я этого не знаю, но думаю, что Вы не откажетесь помочь советом.
>
> Г.[1]

1 РГАЛИ. Ф. 208. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 1–2. Рядом с подписью «Г.» рукой Блока химическим карандашом: *Гертруда Эдуардовна Ган*. Здесь и далее тексты писем, написанных в старой орфографии, публикуются с сохранением особенностей авторских словоупотреблений и пунктуации. Подчеркнутые автором слова выделены нами курсивом.

На основании следующей записи, внесенной в книжку 5 июля, мы делаем вывод, что в течение двух недель, прошедших после визита начинающей поэтессы на Офицерскую, Блок даже пытался принять участие в ее судьбе: «Телефон от Гертруды Эдуардовны Ган, для которой я так и не нашел места, совместимого с ученьем (да есть ли в России?), и которая уезжает в Германию» [18, с. 415].

Прощальное письмо Ган написала 9 июля. По всей вероятности, ввиду отправки из прилегающей к государственной границе территории это послание дошло до адресата спустя два месяца:

> Многоуважаемый господин Блок, Вы наверное удивитесь получить от меня письмо, да еще так просто написанное карандашом, но мне хотелось перед отъездом поблагодарить Вас за то, что Вы так симпатично отнеслись ко мне. А пишу я карандашом, потому что из-за хлопот перед отъездом не успела Вам написать; и теперь пишу в поезде на пути в Псков и дальше — за границу, — куда еще не знаю.
>
> Уезжая из России, уношу с собой еще одно хорошее впечатление — о Вас, о том, что Вы отнеслись так участливо, так истинно человеком.
>
> Русские люди — христиане, потому что они в людях видят братьев, которых любят; это я поняла особенно теперь и частью даже через Вас.
>
> Хочется благодарить Россию за все хорошее, что она дала мне. Я знаю, что духу любви к свободе и прекрасному, который так силен теперь во мне, я обязана именно России — т<о> е<сть> тому, что не заглох этот дух — зародыши его ведь бывают у каждого — а окреп.
>
> В моем посещении Вас для меня особенно ценно то, что мои мысли о русской революции, чаянья и чувства не пустые фантазии, как казалось мне иногда в окружающей меня чуждой среде — это или отблески или зародыши тех мыслей, которые живут в умах лучших русских людей. Я приняла их и буду жить, чтоб стать в ряды борцов за свободу, за дух. Мне не важно, где и как я устроюсь, важно, чтоб в душе разрослось семя, брошенное русской революцией. Я еще мало знаю и понимаю в мире, но я знаю, что я из тех, кто ищет нового пути, перестройства <sic!> всего, потому что верю в дух и знаю, что нельзя вливать новое вино в старые меха <sic!>. Спасибо Вам — Вы укрепили во мне это сознание. В лице Вас благодарю Россию за дух ее революции; никогда не забуду, как я обязана ей, буду, как могу, <работ. — зчркн.> содействовать ее духу.

Простите, что плохо написала.

Глубоко уважающая Вас

Герта Ган

9 / VII 1918 г.

P.S. Спасибо за книгу. «Скифы» и «Двенадцать» всегда будут мне радостью и призывом[2].

Два эпистолярных документа, публикуемые здесь впервые, ввиду крайне ограниченных сведений о персоне посетительницы Блока до сих пор не привлекали научного внимания. Упоминания о ней в первом издании Записных книжек поэта были купированы [23], а во втором оставлены без комментария. Только в справочном аппарате к этому тому, дополняющему первое Собрание сочинений, Г.Э. Ган получила определение по содержанию записей — «поэтесса» [18, с. 614]. Позднее краткая аннотация двух писем неизвестной была включена в каталог сохранившейся в личном архиве Блока корреспонденции [14, с. 162–163], однако без дополнительных источников личность отправительницы по-прежнему представляла собой казус загадочной социокультурной идентичности. Со временем ее имя затерялось в ряду малопримечательных лиц, которые, едва обозначившись на периферии жизни поэта, исчезли бесследно.

Герта Ган принесла свои стихи в квартиру Блока на Офицерской в крайне тревожный исторический период: 3 марта подписан Брест-Литовский договор. Вместо наступившего мира летом 1918 г. Петроград по-прежнему живет в условиях угрозы германской оккупации. Имя поэтессы, ассоциированное в России с многочисленными однофамильцами немецкого происхождения, стиль ее писем, а также блоковская помета «Герта Ган» в совокупности с заботой о ее трудоустройстве говорят о том, что это была молодая уроженка одной из прибалтийских губерний[3].

Для свидетельницы исторических событий единственно актуальными в творчестве известного поэта, «сознательно и бесповоротно» по-

2 РГАЛИ. Ф. 208. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 3–4. На письме имеются две пометы: графитным карандашом рукой Блока: *Герта Ган*, и красным карандашом: *Получ<ено> 4 IX 1918.*

3 Этнические немцы, проживавшие в прибалтийских губерниях, воспринимали Курляндию, Литву и Эстонию как не-Россию. Такого рода дистанция, в частности, описана в начале воспоминаний известного уроженца курляндской Митавы, впервые приехавшего «в Россию» в 1906 г. [22, с. 13–18].

святившего «теме России» свой поэтический дар [20, с. 265], стали два его «эпохальных» произведения. После газетных публикаций в начале июня 1918 г. левоэсеровское издательство «Революционный социализм» отпечатало «Двенадцать» и «Скифы» под одной обложкой в сопровождении статьи Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре». Именно эту книгу поэт подарил Герте Ган при личной встрече, состоявшейся во временном промежутке между 21 июня и 5 июля.

Ее последнее письмо было вдохновлено революционной поэзий Блока и, несомненно, статьей Иванова-Разумника, из которой мысль о «революции духа» и «миссии России» отозвалась в представлениях молодой поэтессы наиболее близкими ей корреляциями. Нетрудно заметить, что военные годы и Октябрьский переворот воспринимались начинающей поэтессой вне политической и социальной реальности, в некоем «надмирном» свете, совершенно далеком от марксистских идей. В обстоятельствах июля 1918 г. понятна растерянность поэта, в силу своей природной ответственности вовлекшегося в проблему трудоустройства Ган — «совместного с ученьем». Явно речь шла не о повышении общеобразовательного уровня. Под «ученьем» могла подразумеваться некая совокупность знаний о путях развития человечества, система мировоззренческих установок, имевших мистические, религиозные и философские основания[4].

Предположим, что Герта Ган раскрыла поэту свою принадлежность к лютеранской общине, среди членов которой оказались последователи антропософии, познакомившие ее с эзотерической литературой. Наша первоначальная версия, впоследствии получившая подтверждение, опиралась на содержание и лексические особенности последнего письма, в котором мы можем выделить евангельскую метафоричность и смысловые пассажи, идеалистически акцентированные на признанной a priori *христианской братской любви русских друг к другу*. По мысли корреспондентки, свершившаяся революция пробудила к жизни *зародыши духа*, чувство *свободы*,

4 В революционном 1918 г. найти в Петербурге место службы, соответствующее задачам «духовной науки», было практически невозможно. Уже в 1921 г. эта ситуация несколько изменилась благодаря учреждению Петроградской Вольной Философской Ассоциации. Так, москвичи Андрей Белый и Маргарита Сабашникова вошли в состав Отдела духовной культуры; Сабашникова возглавила кружок «Антропософия как путь самопознания» [3, с. 192, 421–433, 461]. Однако едва ли просветительская деятельность могла обеспечить житейские потребности лекторов.

любовь к прекрасному. В самых общих чертах эти представления соотносятся с философско-эзотерическим тезаурусом учения Штейнера, считавшего религиозность славянской «народной души» залогом потенциально возможной миссии России в эволюции человеческого сознания. В контексте второго письма Ган понятие «дух» корреспондируется с концептом Volksseele (народная душа), введенным Штейнером в цикле лекций под названием «Миссия отдельных народных душ в связи с германо-нордической мифологией» (Христиания (Осло), Норвегия, 7–17 июня 1910) [39]. Употребление метафор «зародыши» / «семя» также восходит к штейнерианской концепции России, которая с точки зрения жителя Германии представляла собой «Восток» и являлась благодатной почвой для вызревания сильных и здоровых семян будущего духовного развития[5]. Здесь следует учитывать, что антропософские познания Г.Э. Ган, очевидно, были еще очень поверхностными, а ее взгляд на события 1918 г. существенно отличался от оценок основоположника антропософской науки, считавшего большевистский переворот началом ошибочного «материалистического» пути России, выбранному вопреки заложенному в народной душе стремлению к духовному совершенствованию[6].

Эпизод петроградской встречи заключает в себе приметы близкой к антропософскому учению интерпретации личности поэта и его творчества. Оборотной стороной этого прецедента является вопрос о правомерности соотнесения Блока и Штейнера как двух современников, носителей независимых мировоззренческих систем. Чтобы представлять себе сколько-нибудь объективное положение вещей в обозначенных темах, начнем с событий, хронологически приближенных к визиту неизвестной поэтессы на Офицерскую.

В атмосфере нарастающей немецкой экспансии 1918 г. Блок отмечал вспышки антропософских настроений в литературных кругах. В частности, 10 мая поэт записал: «Слухи о немецких требованиях. Ожидание Штейнера среди петербургских оккультистов (О.Д. Форш. Б.А. Леман)» [18, с. 406].

5 Ср.: „Alles, was wir im Osten finden, vom Volksgemüt angefangen bis hinauf zur Philosophie, das erscheint uns als etwas, das erst den Keim einer zukünftigen Entwickelung in sich trägt…“ [39, S. 184]. Ср. перевод Г.А. Кавтарадзе: «Все, что мы находим на Востоке, начиная с народной души и вплоть до философии, является для нас чем-то, что несет в себе лишь зачаток будущего развития…» [34, с. 183].

6 Подробнее см. в лекциях 1918–1923 г.: [34, с. 311–342].

Подобные умственные брожения не были непосредственно связаны с Гертой Ган, но характеризуют общественный климат после большевистского переворота. Для самых разных по жизненному опыту и образованию людей идеи австрийского теософа о будущем России и ее духовном потенциале казались как никогда своевременными. Характерно, что Блок называет председателя российского Антропософского общества Бориса Лемана и Ольгу Форш — одну из антропософских активисток конца 1900-х гг., «оккультистами», в целом снижая «духовную науку» до бытового спиритизма.

Как известно, поэт остался вне теософско-антропософского движения, захватившего русскую интеллигенцию в начале 1900-х гг. Личность мистика, эзотерика и догматика Штейнера до поры до времени ничуть не привлекала внимания Блока, пока в 1908–1913 гг. оформление его сознательного отказа от формулы теургического искусства и символистской эстетики, обращение к проблемам «общественности», осмысление идеи «назначения» художника современности — вся эта личная программа не оказалась в глубоком противоречии с тем духовным переворотом, который переживался в это же время Андреем Белым. В эзотерическом опыте друга и спутника, вопреки его восторженным рассказам об этапах погружения в антропософию[7], Блок не находил духовного освобождения, а напротив, с досадой и даже раздражением отмечал культивацию абстрактных представлений о действительности, — в конечном счете — «неуменье и нежеланье уметь жить» [19, с. 210]. Влияние же Рудольфа Штейнера на Белого и других русских адептов его учения поэт расценивал как изощренное подавление личностного начала — буквально «высасывание “индивидуальностей”» [19, с. 210]. Особую настороженность поэта вызывал и историософский провиденциализм австрийского ученого, развивавшего в своих лекциях 1910-х гг. идею о России как средоточии скрытых духовных процессов, которые на переломе сменяющихся столетий имели мистическое знаковое отражение (см.: [34]). В одном из писем Белого находим, очевидно неприятно поразившее Блока, сопоставление образа мыслей Штейнера с глубоко личными символистскими предчувствиями:

7 См. историю приобщения к антропософии Белого в его письмах 1912–1913 гг.: [15, с. 440–505].

Милый, бесконечно дорогой друг!

<…>

С 1909 года, когда я узнал, как близко проходит линия Штейнера от всего того, что стало для меня «*Светом на пути*», я повернулся к нему с глубоким благоговением. <…>. С осени 1911 года Штейнер заговорил изумительнейшие вещи о России, ее будущем, душе народа и Вл. Соловьеве (в России он видит громадное и единственное будущее, Вл. Соловьева считает замечательнейшим человеком второй половины XIX века, монгольскую опасность знает, утверждает, что с 1900 года с землей совершилась громадная перемена и что закаты с этого года переменились: если бы это не был Штейнер, можно было бы иногда думать, что говоря о России, он читал Александра Блока и «2-Симфонию». <…> …Прилагаю портрет Штейнера, выдранный из книжки (плохонькое воспроизведение); все-таки портрет этот говорит: рассмотри его на досуге… [15, с. 454, письмо от 12 мая 1912].

Негативное отношение Блока к гипнотическому воздействию Штейнера на Белого стало известно и А.М. Ремизову. О встречах с некогда ближайшим единомышленником и его супругой А.А. Тургеневой, вернувшимися из поездки в Гельсингфорс на лекционный курс антропософа, поэт рассказывал в письме от 2/15 июня 1913 г.:

А. Белый с женой были у меня три раза <…>. Говорили все больше о Штейнере. Оба они — худые, некормленые, странники. Если бы знали о Штейнере только от А. Белого, можно было бы подумать, что А. Белый сам его сочинил; говорит он все то же и так же. Анна Алексеевна мне понравилась — простая [29, с. 116–117].

На наш взгляд, случай Ган в общей картине духовных исканий «между двумя революциями» является одним из инвариантов осмысления времени и истории представителями так называемой «думающей» молодежи. В подтверждение этой гипотезы уместно обратиться к другому сюжету из жизни Блока, который не только конкретизирует точку зрения поэта на учение Штейнера, но и представляет собой типологически близкий ракурс восприятия России сквозь одну из сторон многогранника идей и течений,

объединившего в начале XX в. разнообразные векторы религиозно-мистического модернизма.

В 1908 г. решительная гимназистка Елизавета Пиленко буквально ворвалась в жизнь Блока, нуждаясь в диалоге с поэтом о времени и поколении людей рубежа веков, чувствуя, по ее выражению, что «он у ключа тайны» [28, с. 76]. Повзрослев, уже 23-летняя поэтесса Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева, печатавшаяся под фамилией мужа, в одну из встреч с Блоком 1914 г. поделилась впечатлениями о предвоенном московском вечере в квартире Вяч. Иванова, где речь зашла о Штейнере. Общая атмосфера отвлеченного от реальной жизни эстетизма, походившая на "последний акт" времен упадка Рима [28, с.78], вызвала в ней острый, хотя и незрелый в аргументациях протест, в особенности адресованный к русским последователям антропософского движения. По убеждению поэтессы, штейнерианство несло в себе «обожествление и абсолютизацию человеческой природной силы» [28, с. 86]. Поэт тогда с мягкой иронией поддержал девичий ригоризм и, выслушав сбивчивый рассказ, отреагировал предложением, отвечающим психологии его молодой собеседницы:

> «— Ах, это Штейнер. С этим давно кончено. На этом многое оборвалось. У меня его портрет остался, Андрей Белый прислал».
>
> Он подымается, открывает шкаф, из какой-то папки вынимает большой портрет. Острые глаза, тонкий извилистый рот. Есть что-то общее с Вячеславом Ивановым, но все резче, чернее, более сухое и волевое, менее лиричное.
>
> Блок улыбается. «Хотите, разорвем?» Я хочу. Он аккуратно складывает портрет вдвое, проводит по сгибу ногтем. Рвет. Опять складывает. Рвет. Портрет обращен в груду бумажек размером в почтовую марку. Всю груду сыпет в печь[8].
>
> Моя очередь говорить. Сначала рассказываю о черноморских бурях, о диких утках и бакланах. Потом о том, что надо сейчас всей России искать своего Христа и в Нем себя найти [28. с. 90].

Не умаляя сложности и глубины предчувствий Кузьминой-Караваевой, осознававшей ближайшее будущее России как Голгофскую Мистерию

8 В комментариях к первому изд. переписки поэтов отмечено, что «портрет этот сохранился среди бумаг Блока» [13, с. 301].

[28, с. 91], обратим внимание на то, что и в аксиологии соотечественницы Блока, и в начальных антропософских представлениях о «духе революции» Герты Ган Блок являлся выразителем отождествленных смыслоформ: народ — Россия — Христос — христианство.

Монахиня Мария вспоминала тогдашний свой образ мыслей:

> Надо признаться, душа приняла войну. Это был не вопрос о победе над немцами, немцы были почти ни при чем. Речь шла о народе, который вдруг стал единой живой личностью, который с этой войны в каком-то смысле начинал свою историю. <...> Это называется религиозный смысл войны. Не войны только. Религиозный смысл и нашей довоенной муки, и нашей тысячелетней трагической истории, и не оправдываемой иначе моей маленькой жизни, и Блоковского пожара, — все вдруг становится смысловым, все связывается в один узел [28, с. 88].

Соотечественницей Блока двигал революционно-народнический идеализм и потребность в жертвенной деятельности. Случайная гостья поэта в соответствии со своим жизненным опытом и культурным багажом (о которых мы вынуждены строить практически лишенные оснований гипотезы) в 1918 г. рассуждала о свершившемся Октябрьском перевороте как о глобальном духовном событии, знаменующем начало «нового пути». Социальные причины катастрофического в своих формах переустройства, в сознании этой «пришелицы», очевидно, были замещены пока только заученными философскими категориями и евангельскими метафорами в мистико-религиозном прочтении антропософской доктрины. Думается, что с точки зрения «эзотерика»-неофита, коей была в это время Ган, финал поэмы «Двенадцать» в свете учения Штейнера о христианской природе восточных славян, возможно, воспринимался как персонифицированное воплощение той духовной преображающей силы, которую мыслитель называл *импульсом Христа* (*Christus-Impuls*), предшествующим второму пришествию — *Событию Христа*[9].

9 См. подборку лекций: [35]. Заметим, что, несмотря на неприятие Кузьминой-Караваевой антропософии, ее ожидание Христовой победы в России в 1900-е гг. по смыслу не противоречило оформившейся в 1910-х гг. штейнерианской идее *Импульса Христа*, т. е. живого соприсутствия в образе действий людей [34, с. 65].

Случай внешней рецепции, который мы зафиксировали в письме Герты Ган, еще только определявшейся на пути синкретического религиозно-эзотерического познания, равно как и «христоцентризм» Кузьминой-Караваевой, ни в коей мере не могли оказать влияния на зрелость и цельность творческой личности Блока. По воспоминаниям философа-современника,

> Блок всегда упорно сопротивлялся всяким догматическим учениям и теориям, догматике православия и католичества, догматике Мережковского, догматике Р. Штейнера, и многочисленным догматикам В. Иванова. В его понятие о честности входило сопротивление догматике [17, с. 111].

В свою очередь, известный историк литературы, рассматривая взаимоотношения поэта с Кузьминой-Караваевой в ракурсе «обратного» влияния поэтессы, справедливо заметил:

> ...главным препятствием к сближению Блока с Елизаветой Юрьевной явились различия в характере их духовных устремлений. Можно быть уверенным, что страстная, все нарастающая приверженность Кузьминой-Караваевой к христианской идее, к которой будущая монахиня Мария, пропагандистка по натуре, несомненно, пыталась приобщить и Блока, не встретила со стороны поэта сочувственного отношения [8, с. 538].

* * *

Запись Блока о том, что его новая знакомая уезжает в Германию, оставляет открытым вопрос как о настоящем статусе Гертруды Ган в России, так и о причинах ее отъезда. Второе и последнее письмо молодой поэтессы, написанное уже на пути к российской границе, и вовсе скрывало настоящий маршрут ее следования и дальнейшие жизненные планы.

«Под знаком Блока»: Алексей Ремизов и Gertrud Hahn

К числу первых литературных произведений Ремизова, написанных в Берлине, куда писатель вместе с женой приехал 21 сентября 1921 г., относится мемуарный очерк «Из огненной России: (Памяти Блока)», напечатанный в парижских «Последних новостях» 2 декабря того же года [33, т. 10, с. 325–332]. Казалось бы, в силу объединявшей русских беженцев еще све-

жей коллективной памяти о событиях революционных и первых постреволюционных лет ремизовская мемуарная проза могла получить отклик лишь среди соотечественников, находившихся по обе стороны границы. Между тем еще весной 1920 г. первый немецкий перевод поэмы «Двенадцать» Арнольда Улитца (A. Ulitz), помещенный в журнале „Der Neue Merkur“, как и другие публикации знаменитой поэмы и стихотворения «Скифы», подготовленные Рейнгольдом фон Вальтером (R. von Walter) и Вольфгангом Э. Грёгером (W.E. Groeger), совершили прорыв в длительно сохранявшейся индифферентности немецких читателей к лирике русского поэта. Как отмечено исследователем-германистом, такому запоздалому эффекту «благоприятствовала» революционная ситуация, возникшая в Германии практически одновременно с событиями в России [6, с. 247–248].

Таким образом, журнал „Der Neue Merkur“, издававшийся под редакцией писателя Эфраима Фриша, сыграл решающую роль в открытии феномена Блока и закреплении в немецком общественном сознании устойчивых коннотаций его имени с революционной Россией. Спустя полгода после кончины поэта именно на страницах этого же журнала в переводе супруги главного редактора — Феги Фриш[10], с 1910-х гг., поддерживавшей контакты с русскими модернистами, появился ремизовский очерк, название которого — „Aus dem flammenden Rußland zu den Sternen: Alexander Blok zum Gedächtnis“ [37] — было приведено в соответствие с повторной русской публикацией в берлинском «Голосе России» (1922, 8 янв.), где текст получил заголовок «Из огненной России. К звездам: Памяти Блока — ему и о нем» [33, т. 10, с. 323–332][11].

Через месяц после выхода из печати январской книжки „Der Neue Merkur“, 11 февраля 1922 г., на берлинский адрес Ремизова из Мюнхена пришло письмо от неизвестной корреспондентки, написанное на свободном русском языке, ученическим, почти детским почерком. В конце письма подпись: Гертруда Ган. Отправительница рассказывала о себе:

10 Немецкая переводчица и поэтесса Фега Фриш (Frisch; 1873–1942); см. о ней: [11, S. 350–351; 12].

11 Инициатива публикации исходила от Ремизова. Ср. письмо Фриш от 3 декабря 1921 г.: «Дорогой Алексей Михайлович, большое спасибо за Вашу “Память о Блоке”. Я ее уже перевожу, и муж мой хочет ее поместить в янв<арской> книжке журнала. Я вся нахожусь еще под впечатлением ее <sic!>» (Amherst. Series 1. Box 1. Folder 1). Здесь же Фриш сообщила, что процитированные Ремизовым в очерке стихи из Блока она отправила для перевода А. Улитцу.

Мюнхен, 2-го февр<аля>1922 г.[12]

Многоуважаемый г-н Ремизов

Мне попала в руки Ваша статья в память Александра Блока и, прочтя ее, мне хотелось поблагодарить Вас за эти слова. Я только раз в жизни видела Александра Блока и его образ навсегда остался у меня в душе. Я перевела «Двенадцать»[13] на нем<ецкий> язык и мне очень хотелось бы перевести еще кое-что из его произведений. Но я не знаю, где их достать; особенно мне хотелось бы получить его драму «Роза и Крест»[14], он меня спрашивал, знаю ли я ее, но тогда в 1918 г. я только что вернулась из интернировки в Пенз<енскую> губернии, где была во время войны, как немецкая подданная, и мне там нельзя было доставать все, что хотелось из русской литературы; кажется, он ценил эту драму больше всех произведений.

Мне очень хотелось бы побольше узнать о том, как думал Блок о России в последнее время, надеялся ли, верил ли, с *кем* верил или *слишком* измучился?[15]

Верите ли Вы, или стоите в отчаянье. Простите, что незнакомая, так прямо обращаюсь к Вам — но так хочется сношений с русскими людьми, с теми, кто *знает*, что делается там, от которых мы, молодые, перенимать будем духовные ценности России, с кем преемственная связь была порвана трагическими событиями последних лет.

Если Вас не затруднит, поместите, пожалуйста, прилагаемое стихотворение — если оно стоит того — в какой-нибудь русской газете или журнале — ведь в Берлине есть такие?

С искренним уважением,

Гертруда Ган

Мюнхен, Biederstein 3[16].

12 На письме имеется помета о получении красным карандашом: 11. II, а также аутентичное воспроизведение имении адреса и имени корреспондентки: G. Hahn. München. Biederstein 3.

13 Подчеркнуто Ремизовым зеленым карандашом. Перевод в немецкой печати не выявлен.

14 Подчеркнуто Ремизовым красным карандашом.

15 Здесь и далее курсивом отмечены слова, подчеркнутые рукой Г. Ган. Фрагмент выделен Ремизовым зеленым карандашом.

16 Amherst College. Center for Russian Culture (USA). Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers. Далее: Amherst. Series 1. Box. 2. Folder 3.

Здесь же на письме мы находим переписанное Ремизовым с конверта его новой корреспондентки аутентичное имя и адрес: „*G. Hahn. München. Biederstein, 3*“. Таким образом, настоящее, немецкое имя загадочной посетительницы Блока в 1918 г. и новой корреспондентки Ремизова в 1922 г. согласно русской огласовке звучало как *Гертруд Хан*. Мы же остановимся на русифицированной версии, поскольку именно фамилией *Ган* героиня нашего рассказа подписывала свои письма на языке, выученном в детстве.

С первого эпистолярного обращения к незнакомому писателю-эмигранту блоковская тема послужила мотивацией для продолжения контактов. Узнав об идее писателя создать на материалах зарубежной печати на русском и иностранных языках «музей» Александра Блока[17], Гертруда Ган внесла свой небольшой вклад в эту коллекцию, прислав несколько печатных вырезок. В письме от 16 марта 1922 г., радуясь «хорошему письму» Ремизова, она писала:

> ...так хотелось бы повидаться с русскими, уже можно сказать, друзьями в Берлине — я достаю теперь книги новых русских поэтов, и как радуешься молодой жизни! О Пильняке, о котором Вы пишете[18], я еще не слышала, не читала — но думаю, что познакомлюсь каким-либо способом.
>
> Об Ал. Блоке я достала только приложимое, у меня хотя есть связи со здешними русскими, но пишущих здесь немного.
>
> Посылаю Вам три моих картиночки — посмотреть, может быть, Вы две пришлете обратно, а маленькая для Вас.
>
> Меня очень тронули Ваши слова в памятных речах к Блоку: «рисовал картиночки, по каждой строке 12-ти по картиночке»[19]. Я это так понимаю. Нужны картиночки — в них высшее, — созерцание в волнении, музыка

17 См. об этой идее, изложенной писателем в письмах петроградскому издателю С.М. Алянскому [5, с. 87].

18 Упоминание о Б.А. Пильняке совпадает со временем его пребывания в Берлине. В начале февраля 1922 г. он приехал в немецкую столицу по командировке от Всероссийского Союза писателей; в феврале – марте снимал комнату в одном пансионе с Ремизовыми, которого почитал как литературного учителя. Ремизов всячески старался способствовать публикации произведений Пильняка в немецких и русскоязычных изданиях. Переводы произведений советского писателя, подготовленные Гертрудой Ган, не выявлены ни среди архивных, ни среди печатных источников.

19 Неточная цитата. Ср.: [33, т. 10, с. 327].

из хаоса — любовь. Я рисую, леплю, рисовала бы больше, да условия жизни трудны. Но ничего — искусство выше.

С Искренним уважением

остаюсь

Герта Ган

München, Biederstein, 3, с 10 апреля Chemnitz, Kanalstr<asse>, 41[20].

Ремизов собрал четыре тетради с публикациями, посвященными памяти поэта. Среди этих материалов не обнаружилось газетных вырезок с пометами рукой Ган, зато стихотворение, присланное его мюнхенской корреспонденткой еще в первом письме от 2 февраля 1922 г., стало в этой коллекции единственным рукописным исключением среди печатных источников:

Пробуждение

Памяти Александра Блока

Настанет день, и проснешься
Совсем ты от жуткого сна,
С улыбкою оторвешься
От чаши живого вина.

Ты взглянешь с прозрачностью новой
В твоих удивленных глазах,
Мир скроется далью лиловой,
Уйдя в проясненных слезах.

И скажешь: зачем мы шумели,
Зачем убивали, любя,
Открыться друг другу не смели,
Не знали, что знает Земля.

20 Amherst. Series 1. Box. 2. Folder 3.

Зачем мы так долго, слепые
Повязки над бровью несли,
Не веря, что люди святые,
Что все грехи отошли.

Гертруда Ган 22/ I <19>22

Gertrude Hahn / München, Biederstein 3[21].

Замысел «музея» Ал. Блока не приобрел конкретных очертаний и в 1923 г., когда Гертруда Ган возобновила свою переписку с писателем. Тогда она поделилась планом издать сборник собственных произведений, отражающих путь ее личного духовного становления, на котором встреча с поэтом спустя годы оставалась наиважнейшей. В очередном письме находим мысли о содержании такой авторской книги:

> Посылаю Вам покамест рукопись своей, написанной 7 лет назад драмы-сказки. Думаю, к рассказу о встрече с Блоком прибавить те стихи, которые я показывала ему и о которых он отозвался с такой глубокой добротой, и драму-сказку, так как вещь искренняя и тогда составила эпоху в моей жизни[22], потому что в конце этого периода состоялся мой переезд в Германию (и в Германии я нашла ответы на многие <вопросы>, бывшие смутным чаяньем в России) и на грани между Германией и Россией я встретила рыцаря «Креста и Розы» Ал. Блока: от него первого слышала я идею: Германия и Россия должны быть вместе. В России — будущее. Германия — настоящее[23]. Один раз видела его не более 2-х — трех часов всего, но как голос стража на границе, чей звук призывный навсегда сохранится в памяти[24].

21 РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 25. Последняя строка вписана рукой Ремизова.

22 Ни одно из перечисленных авторских произведений Ган не обнаружено ни в немецкой, ни в русской эмигрантской печати.

23 Интерпретируя неизвестные нам слова Блока, корреспондентка Ремизова воспроизводит концепцию Штейнера, который в лекции 1918 г. характеризовал свойства немецкой и русской национальностей как потенциально дополняющие друг друга в ближайшем будущем. См. также рецепцию «народоведения» Штейнера его русской последовательницей: [4].

24 Amherst. Series 1. Box. 2. Folder 3, письмо от 12 апреля 1923.

В подтексте процитированного фрагмента уже отчетливыми эзотерическими коннотациями в сравнении с письмами Ган, обращенными к Блоку, наполнен упомянутый образ «Стража на границе». В переводе на русский эта эманация человеческой души („Der Hüter der Schwelle“), описанная Штейнером, именуется «Стражем Порога»[25]. К приметам штейнерианского мировоззрения также относится упомянутая «драма-сказка». Пьеса осталась неопубликованной, неизвестен нам и отклик на нее Ремизова. Характерно, что сама по себе выбранная автором художественная форма напоминает метод основоположника антропософского учения, широко использовавшего в своей философии иносказательный жанр литературной сказки[26] и практику постановок драматических мистерий, позволявших приблизиться к воплощению духовных образов[27].

Желание Гертруды Ган переводить на немецкий произведения Блока не угасло со временем[28].

Ремизов вплоть до середины 1940-х гг. «под знаком Блока» [33, т. 10, с. 333] публиковал свои размышления о смерти поэта, о России, оставшейся в прошлом, и собственной судьбе. Такова была автобиографическая особенность его памяти. Вслед за очерком «Из огненной России» (1922) писателем были созданы еще два поминальных «слова» — на десятую годовщину («Десять лет», 1931) и двадцатую («По серебряным нитям (Лития)», опубл. в 1946). В первом и третьем из текстов в разной степени объективирована тема визионерской беседы с поэтом[29], а во втором только сказано: «Я не могу говорить о Блоке: и через десять лет, — через этот “век” — я <...> чувствую его живым, со мной всегда кротким, и его улыбку» [33, т. 10, с. 334]. Это соприсутствие поэта как спутника и собеседника описано в оставшемся неучтенным в ремизов-

25 Впервые метафорический образ «Стража Порога» раскрыт в книге „Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?“ (впервые в журнале: Lucifer-Gnosis. 1904/05 (Nr. 13–28) Berlin). См. также переводы на русский язык: [36]; др. изд.: М.: Духовное знание, 1918, без указ. переводчика. В 1912 г. Штейнер написал драму-мистерию «Страж Порога. Инсценированные душевные события».

26 См. публикацию, предположительно, первого художественного произведения Штейнера, созданного в жанре сказки: [25]. См. также о «Сказке» Гейне в концепции Доктора: [21, с. 158–160].

27 См. о мистериях в воспоминаниях непосредственной участницы театральных постановок Штейнера: [21, с. 221–225, 413].

28 Подробнее об этом в готовящейся к печати статье Ф.Б. Полякова.

29 Подробнее см.: [5].

ской блоковиане фрагменте из автобиографического очерка Ремизова «Закруты» (1934).

Угадывается внутренняя логика писателя, выбравшего Гертруду Ган в качестве переводчицы на немецкий язык глубоко личного текста, повествующего о незабываемом духовном событии. В полной русской версии своего очерка Ремизов размещает видение о Блоке в одном ряду с другими ключевыми моментами личной биографии, открывшими в нем чувство «непрерывности жизни духа и проницаемость в глубь жизни» [33, т. 8, с. 6]. В истории эпистолярного общения, начатого в 1922 г. «под знаком Блока», рассказ о бессмертной душе поэта отчасти представляет собой контроверзу к приведенному нами выше стихотворению Ган «Пробуждение» и содержит ответы на ее вопросы, обращенные к писателю с искренним желанием составить целостные представление о «рыцаре “Креста и Розы”», повстречавшемся ей «на грани между Германией и Россией». Отзываясь на текст, адресантка отметила два самых важных для нее аспекта, объединяющих план астральных событий с жизнью современного человека: «...это видение-сон, в нем чувствуется что-то совсем духовно-реальное...»[30], — отвечала она. Ремизов писал:

> Моя напряженная мысль вызвала его, как живого, и вот мы опять встретились.
>
> У меня сказалось, что я должен быть один. И я увидел себя в том самом доме в Москве на Яузе у Полуярославского моста. В окне стоит луна и такая огромная, какой виделась мне в детстве, без очков, и белый свет широкой полосой от окна к печке. И в этой белой лунной полосе вдруг я увидел Блока. Как и в жизни, улыбаясь, он протянул мне руку. И мне показалось по его одежде, что он прошел большой — бесконечный путь, и этот путь вел его через жестокую зиму, и нет у него крова, и странствие — его доля, и одиночество и молчание — его удел, и что за десять прошедших лет в первый раз он видит человека. Но он только смотрел на меня, и по его кроткой улыбке я догадался, что больше не мучается — не мучает его мороз в его бесприютном бесконечном пути и не знает он больше утомления: все его чувства сожжены. И я подумал: «вот лицо человека, сгоревшие чувства которого обнажили душу!»

30 Amherst. Series 1. Box 7. Folder. 2, письмо от 22 ноября 1934 г.

> И еще подумал: «я не ошибся, душа его была беспокойная — всегда тревожная, и вот без чувств он успокоенный — какая кротость и ясность!» — «Если бы двери восприятий были очищены, всякая вещь показалась бы людям такой, какая она есть — бесконечной», — прочитал я у Блейка в его «Венчании неба и ада» и очнулся. И снова увидел: в окне огромная луна — белый свет широкой полосой от окна к печке. И от этого лунного света такая тишина, словно бы во всей Москве все вымерли, и один только я. И мне стало страшно. «Но ведь еще страшней ходить по земле чужим среди чужих!» — подумал я. И тогда в комнату вошли. И, увидя живых людей, я сказал: «Сейчас я видел Блока» [32].

В видении, вызванном ментальной энергией, писатель использует изначально восходящий к Платону образ Души-Психеи, а приводя цитату из Уильяма Блейка, выбирает поэтическое мышление как единственно верное отражение сущности явлений жизни. Такой подход, как нам представляется, не претендует на интерпретацию феномена Блока в свете эзотерических учений, предполагающих медиумические способности «духовидца»[31]. В фрагменте «Закруты» мы находим «напряженную мысль» о явлении под именем «Александр Блок». Писатель еще в первом из поминальных очерков утверждал: он «нечеловеческий человек», «вроде как не человек» [33, т. 10, с. 331]. Иными словами, Блок представлялся Ремизову в известном по христианской теологии образе небесного «изгнанника», «падшего ангела» [33, т. 10, с. 336]. Развивая этот мифологический мотив, писатель причисляет душу Блока к тем избранным, которые своей земной жизнью через страдание достигли совершенства, вновь обрели крылья и заслужили окончание круговорота нисхождений и восхождений[32]. Таким образом, феномен Блока писатель возводит к истокам мировой культуры, обращаясь к литературным и философским источникам как к неоспоримым аргументам, подтверждающим содержание его основной догадки.

31 Ср. интерпретацию «видений» писателя как оригинальную концепцию «тайного знания», возникшую под влиянием философско-мистических сочинений А. Бёме и Р. Штейнера: [5].

32 Ср. оформление этой мысли Ремизова в конце 1940-х г.: «Крылатые Андрей Белый и Блок, а я с подрезанными на первый взгляд крыльями — где-то и в чем-то соприкасались. Никогда не успокоенный, я чувствовал себя земляным, а Блока и Белого — небесными детьми» [24, с. 128].

Через год фрагмент прозы Ремизова под заголовком «Узлы памяти» Гертруда Ган опубликовала на немецком языке в ведущем периодическом издании антропософской мысли „Goetheanum“ [38, S. 389–390][33].

Россия Ремизова и Rußland Гертруды Ган

Значительным следует признать вклад Gertrud Hahn в популяризацию творчества Ремизова в Германии. Сохранившиеся в американском архиве писателя письма корреспондентки, проделавшей свой путь «из огненной России» в Германию, содержат подробную историю состоявшихся, а также неосуществленных переводов ремизовских произведений, подготовленных для немецких издательств и периодической печати[34]. В собранной библиографии выявленных переводов Ган из произведений Ремизова количественно преобладают публикации в таких известных журналах антропософской направленности, как „Individualität. Vierteljahresschrift für Philosophie und Kunst“ (Basel), „Das Goetheanum“ (Dornach) и „Die Drei. Monatsschrift für Anthroposophie, Dreigliederung und Goetheanismus“ (Stuttgart).

Инициированное Гертрудой Ган эпистолярное общение развивалось в русле творческих интересов писателя и вместе с тем содержит напряженную рефлексию его художественного мира, воспринятого в соотношении с умозрительной концепцией Штейнера о роли России в духовной эволюции современного мира[35]. Нам представляется, что если бы обнаружились ответные письма Ремизова, судьба которых остается до сих пор неизвестной, то история русской эмигрантской литературы и ремизоведение в целом получили содержательный и тематически разнообразный источник, проливающий свет на многие вопросы творческой адаптации

33 В публикации немецкого перевода возникла досадная ошибка, о которой Ган написала Ремизову по выходе журнала из печати 8 декабря 1934 г. Переводчица, не зная имени английского художника и поэта Уильяма Блейка (1757–1827), упомянутого писателем в тексте «видения», заменила его на Блока. Так поэма «Венчание Неба и Ада» (оригинальное название *The Marriage of Heaven and Hell*) оказалась приписана русскому поэту. В следующем номере „Das Goetheanum“ недоразумение было упомянуто в списке замеченных опечаток.

34 Краткий обзор переводов Gertrud Hahn из произведений Ремизова содержится в статье Ф.Б. Полякова, написанной на материалах американского архива писателя. Исследователю также принадлежит сделанный в первом приближении абрис биографической траектории Ган, извлеченной из сохранившегося эпистолярия [10].

35 Подробнее о суждениях Штейнера, высказанных в его лекциях 1910-х – начала 1920-х гг.: [7]. См. также изд.: [34].

писателя в немецкой культуре, а также о его связях с антропософами Германии[36].

В одном из первых ответных писем Ремизов интересовался, знает ли его новая знакомая «Святую Германию», т. е. архитектурные памятники или места, отразившиеся в легендах о христианских реликвиях и чудесных событиях. Ган отозвалась пространным рассказом, сопровождающимся даже ссылками на книжные издания, посвященные памятникам христианской архитектуры. Делилась она и собственными впечатлениями, главным образом о баварских городах, используя контрастные сравнения, известные ей по опыту жизни в России. Характерно, что ремизовский культурно-исторический интерес к национальной мифологии корреспондентка неизменно проецировала на собственный образ мыслей, настроенный на идею зарождающегося нового религиозного самосознания немецкого народа:

> Иной раз в городке таком чистом — для русского глаза слишком гладко-«миленького» вида — мещанском, — писала она, — стоит неприглядная церковка — войдешь — и словно в другом мире, в прошлом: статуи, цветные стекла, набожные лица потемнелых картин, прохлада, коричневое дерево героической резьбы — все еще дышит острой сумрачностью и наивной, но страстной средневековой религией. <…>. Мне кажется, в Вашем вопросе содержится двоякое: одно — осведомление о памятниках в прошлом, другое — вопрос: есть ли священная Германия? — нет, еще нет, но отовсюду начинают спрашивать, есть ли в немецком народе сила к подъему духа — для нового строительства. — Немцы медленно движутся вперед, если за что возьмутся — дело зашевелится; новые искания, неслыханные нахождения, борьба и подъем — страшное и интересное мы переживаем время <…>[37].

Заметим, что на момент первого эпистолярного контакта с Ремизовым Гертруда Ган не имела ни малейшего представления о творчестве писателя-эмигранта. Поводом к возобновлению как будто бы исчерпанного эпистолярного общения 1922 г. послужила одна книжная находка, объе-

36 В исследовательской литературе отмечены прецеденты художественного интереса Ремизова к образной системе Штейнера и к его личности, а также случаи контактов с представителями антропософского движения. См. обобщающий экскурс в тему: [31, с. 250–254].

37 Amherst. Series 1. Box 2. Folder 3.

динившая имена трех представителей современной литературной России, с которыми разными путями свела ее судьба:

> Многоуважаемый господин Ремизов! <...> Случайно попал мне в руки Сборник Сирин, тот том, в котором содержится первая часть «Петербурга» А. Белого, «Роза и Крест» Ал. Блока, Ваша «Золотая цепь» — ряд русских старинных легенд[38]. Они мне так понравились, что я чисто от удовольствия начала переводить их на немецкий язык. Тут, случайно в то же время, некая здешняя редакция обратилась ко мне с предложением перевести рассказ Достоевского, кроме того издать они собираются сборник русских песен — а я давно переводила (для себя) детские русские песни; Достоевского переводить я сразу не взялась <...> показала им 2–3 экземпляра из «Золотой цепи» — пришли в восторг*: это*-то нам и нужно! Хотят издавать в популярном издании, в 500 экз<емпляров> и очень просили меня взяться за дело[39].

Свою просьбу о разрешении на авторизацию готовящегося перевода, Ган сопроводила мыслями, восходящими к штейнерианскому соположению «восходящей» культуры восточных славян и «перезрелой» культуры «Среднего Запада» — прежде всего, Германии: двух национальностей (русских и немцев), представлявших, по убеждению мыслителя, нечто вроде разнозаряженных полюсов — природного спиритуализма («глубины духа») и накопленного веками интеллекта[40]. В одном из писем этого периода переводчица открыто написала о личных воззрениях, укрепляющих ее в «предчувствии» грядущей «христовой культуры»:

> ...теперь лишь многое стало более ясным, — как путь свободный открылся в антропософии. — Вы о ней вероятно знаете — через нее — после —

38 Речь идет об первом сборнике альманаха «Сирин» (СПб.: Сирин, 1913), в котором, наряду с упомянутыми произведениями Белого и Блока, впервые был опубликован цикл переработанных Ремизовым апокрифических сказаний о духовном подвиге под общим названием «Цепь златая». Название сборника в свою очередь заключало в себе прямую отсылку к древнерусскому памятнику литературы XIV в. — сборнику нравоучительных сочинений «Златаѧ чепь».

39 Amherst. Series 1. Box 2. Folder 3, письмо от 23 марта 1923 г.

40 Идея, повторяющаяся в разных аспектах осмысления «народоведения». См., в частности, лекцию (12 марта 1916 г.) «Три основные черты русского народного характера» [34, с. 143–147].

самое «настоящее» еще впереди в России, когда сознательный путь знания соединится с «вольностью и мягкостью души» русской...[41]

Характерно, что и саму себя корреспондентка Ремизова ассоциировала с германским этносом, но с «русскою душой»:

Я уже думаю, — продолжала она в том же письме, — что было бы очень и очень полезно для немецкой публики познакомиться с *действительными* глубинами русского духа — они здесь ведь в сущности куда беднее нас, русских (по крови или душой), — бедные картинами, свежестью представлений — у них так много ума, но нужны им, как всем *образы*[42].

Довольно скоро, в том же 1923 г., сборник ремизовских легенд на немецком языке под аутентичным авторским названием „Die goldene Kette: Weltpassionen. Altrussische Legenden“ был выпушен мюнхенским издательством „Pflüger“ — не только с послесловием переводчицы, озаглавленным „Rußland“, но и в ее художественном оформлении. Судя по печатным отзывам, книга была одобрена критиками и хорошо распродавалась, отдельные тексты были перепечатаны в повременных изданиях. Ган даже прислала Ремизову свой перевод одного из отзывов под названием „Das gute Buch“ (за подписью *H. Blume*), опубликованный в сентябрьском номере „Kölner Mittagblatt“ за 1923 г. Рецензент писал:

Особое чувство охватывает читателя от этих древнерусских легенд. Сегодняшняя безобразная (hässlich) Россия исчезает и разбивается как открытая ложь перед взором — является истинный лик русской народной души[43].

В своем личном экземпляре книги Ремизов сохранил на память присланные ему Гертрудой Ган еще в 1922 г. графические миниатюры, в частности к легенде, созданной по мотивам апокрифа «Хождение Богородицы по мукам». На страницах владельческого переплета писатель также разме-

41 Amherst. Series 1. Box 2. Folder 3, письмо от 30 августа 1923 г.
42 Amherst. Series 1. Box 2. Folder 3, письмо от 23 марта 1923 г.
43 Цит. по письму Г. Ган от 3 декабря 1923 г. — Amherst. Series 1. Box 2. Folder 3.

стил акварельную композицию художницы и переводчицы „Paraclet“ («Дух Утешитель»), воспроизведенную типографским способом на суперобложке „Die goldene Kette“. Здесь же он оставил инскрипт, обращенный к С.П. Ремизовой-Довгелло, в котором отметил уникальность издания, по составу не имевшего аналога в русской печати:

S. Remisow
7.8. <19>23
Berlin

Эти страсти —
<...>
Глаз на страду не только
сотворенного, но и творца
также.
Страда — это самая глубь жизни,
это стержень и корень
А как тут вышло с переводом,
не знаю еще.
Жаль, что по-русски нет —
такой общей книги
«Страды».
Одно меня радует, что по-немецки
хоть и не все, как хотелось
Алексей Ремизов <...>[44]

В эмигрантской периодике о необычной истории появления книги русского писателя упоминал критик Лоллий Львов:

Немцы оказались счастливее нас — они, хотя и в переводе, но уже получили возможность читать эту книжку Алексея Ремизова, еще неизданную в русском подлиннике. Немцы издали, и издали с художественным рвением и с присущим их издаваниям тщанием наши русские народные апокрифы, пре-

44 РО ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 145, авантитул книги.

творенные творчеством нашего писателя в художественное целое, в одну русскую песню. — и теперь, перелистывая страницы этой немецкой книжки, мы через готические начертания немецкого шрифта улавливаем ритмы нашего народного духовно-песенного распева [27, с. 8].

Начиная с 1926 г. в письмах Ган появляются знакомые писателю имена известных единомышленников и учеников Штейнера — Михаэля Бауэра, Маргареты Моргенштерн, Альберта Штеффена и соотечественников — Андрея Белого, М.В. Сабашниковой, Трифона Трапезникова. Переводчица постепенно понимает, что имя Ремизова в этом кругу было хорошо известно.

Знакомство Ремизова с видными антропософами Германии состоялось благодаря упомянутой нами выше Феге Фриш в 1922 г. [9, с. 36]. Также, независимо от Г. Ган, установились контакты писателя и со швейцарским поэтом, драматургом и одним из сподвижников Штейнера, редактором еженедельника „Das Goetheanum“ Штеффеном [31, с. 256–257][45].

Ган сблизилась с М. Моргенштерн в 1926 г. в Брайтбрунне, а затем в 1934 г. они вновь встретились в швейцарском Дорнахе, присоединившись к колонии антропософов, которая образовалась вокруг воздвигнутого в этом городке центра духовной науки „Goetheanum“. В письме от 8 декабря 1934 г. переводчица сообщала Ремизову: «...Frau Morgenstern просила Вам и Вашей жене очень кланяться, сказать, что она часто о Вас обоих думает и заботится...»[46]

Ценными представляются свидетельства корреспондентки Ремизова, касающиеся имени Трифона Трапезникова. О его кончине «после продолжительной болезни» она сообщила писателю письмом от 20 июля 1926 г.:

> Frau Morgenstern очень заботилась о нем. Были и русские друзья из Штутгарта на похоронах. Мне рассказывали, что он так стремился в Россию, хотел духовного ее обновления. Дружил с молодыми Priester здешнего Christengemeinschaft. И могила его случайно — лежит к востоку на кладбище Breitbrunn. Это было приблизительно в день, когда Вы прислали мне письмо, т. е. тоже подумали в сторону Breitbrunn...[47]

45 См. собранные в исследовательской литературе сведения о контактах: [16, с. 241, 246; 31, с. 256–257].

46 Amherst. Series 1. Box 7. Folder 2.

47 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 6.

Месяц спустя Андрей Белый получил в Москве от друзей из Германии скорбные известия о кончине одного из первых русских учеников Штейнера. Ему сообщали, что на его похороны «съехались главные представители Христ<ианской> общины (7 пасторов во главе с Риттельмейером)» [16, с. 356]. Отголоски этих событий, к которым оказалась причастна и Гертруд Ган, подтверждают наши предположения о том, что она состояла в звене активистов Christengemeinschaft.

Переводческая деятельность Ган представляет собой отдельную сферу приложения к современной жизни Германии 1920-х гг. антропософского знания, выдвинувшего из среды последователей Штейнера переводчиков, заслугой которых стала популяризация темы России в произведениях Ремизова. Схожий пример обращения к прозе русского писателя-эмигранта, основанной на подлинных образцах русской народной культуры и повествующей о «русской вере», известен по публикациям одного из основателей вальдорфской системы школьного образования в Штутгарте, доверенного представителя антропософии в Германии — Вильгельма Рутенберга (Ruhtenberg; 1888–1954)[48]. Характерно, что его знание русского языка (весьма слабое, в сравнении с Гертрудой Ган), было обусловлено происхождением из прибалтийских губерний России. Так же, как и для Ган, ремизовское творчество служило для этого видного антропософа материалом просветительского значения, центральной идеей которого оставалось признание русской народной религиозности. Впоследствии оба переводчика объединили свои труды ради издания немецкой версии авторского сборника «Звезда надзвездная: Stella Maria Maris» (Париж: YMCA Press, 1928). Годом позднее на немецком языке вышла в свет книга под сходным названием: *Remisow Alexej*. Stella Maria Maris: Russische Legenden / Übers. G. Hahn und W. Ruhtenberg. Stuttgart; Den Haag; London: Orient-Occident Verlag, 1929. 118 S.

Работа Ган над текстами Ремизова стала манифестацией глубокого творческого прочтения, имевшего также отражение в акварельных миниатюрах и линогравюре к легенде «Рождество Христово», которые переводчица отправила писателю, мечтая об иллюстрированном издании нового сборника. Все эти подарки он вклеил в авторский экземпляр издания[49].

48 См. о нем: [10, S. 355; 11, S. 347–360; 31, с. 254, 255, 260].

49 РО ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 148.

В печати же появилась только одна виньетка G. Hahn с изображением Богородицы, воспроизведенная на обложке книги[50].

Не будет преувеличением сказать, что культурный интерес к христианской России Ремизова был заложен немецкими и русскими антропософами, объединившимися вокруг Christengemeinschaft и Вальдорфской школы в Штутгарте. С необыкновенным упорством и, несомненно, любовью к русскому языку в 1923–1935 гг. Ган подготовила к печати отдельные произведения из неопубликованной книги Ремизова «Поигрунки» (по присланной писателем рукописи), новеллы из книги «Посолонь» (1907; 1912; 1930), русские народные сказки из сборника «Докука и балагурье» (1914) и переложения из фольклора Тибета и Сибири (1917–1918; 1922). Однако вся эта огромная работа, несмотря на активную переписку с редакциями, оказалась не востребована в немецкой печати. Ремизов же, со своей стороны, помогал Гертруд Ган войти в круг его ближайших знакомых, старался открыть для нее двери в новые русские журналы. Так, из ее писем следует, что в 1926 г. она пыталась предложить свои переводы Н.А. Бердяеву для журнала «Путь»[51].

В течение более десяти лет эпистолярного контакта корреспонденты так и не повидались. Как писала Ган, в «трудных условиях жизни» ни ей, ни русскому писателю-эмигранту не предоставилась возможность для личной встречи. Все это время Ремизов отправлял переводчице свои новые книги. В 1927 г. вышли в свет два прозаических произведения, в которых репатриантка Ган явственно узнала реалии, знакомые с юности. По получении в феврале только что изданного романа «Взвихренная Русь» (Париж: ТАИР) она заинтересованно писала, найдя в эпопее революционных лет, сменяющейся эпизодами жизни писателя в Германии, много близкого в оценках русских характеров и событий, свидетельницей которых ей довелось быть:

> Очень ясно встают впечатления о тех годах, и очень хорошо у Вас все человечное выходит. Все-таки остается, несмотря на все ужасное, облик

50 В парижском архиве писателя сохранилась самодельная тетрадь, предназначенная для коллекции вырезок из печатных изданий с переводами Ган. Тетрадь содержит лишь две публикации 1926 и 1927 г. и осталась незавершенной (Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (Государственный литературный музей). Ф. 156. Оп. 2. № 333).

51 В известных нам источниках эпизод не получил продолжения.

> русского человека, и мне кажется, что это именно так важно — что не всегда остается, если слышишь рассказы очевидцев о том времени — что именно человечное, настоящее живое просвечивает у Вас, как зерно всего[52].

Порадовало читательницу и упоминание знакомых антропософов Маргарет Моргенштерн и Михаэля Бауэра, возникшее в повествовании о 1917–1921 гг. Так, в романе писатель характеризует М. Бауэра как человека «большого света» [33, т. 5, с. 146]. В результате незабываемого впечатления от встречи в Брайтбрунне родилось неожиданное с точки зрения культурного генезиса сопоставление немецкого философа и педагога с представителем русского религиозного наставничества XIX в. — старцем Амвросием Оптинским [11, S. 356]. По интуитивным представлениям Ремизова, Бауэра отличала способность к «“слову”, которое различает и именует» [33, т. 5 с. 147]. Ган, рассуждая о личности известного антропософа, продолжала близкую ей тему:

> О Bauer'е думаю, что можно сказать, что у него есть слово для глубинных и тайных, как и для простых вещей. Он «знает» — но верно не только от себя, ведь недаром он состоит в связи с наиболее ищущими, наиболее серьезными людьми нынешней культурной Германии и Европы и проникся тем знанием <...> которое дает современная Geisteswissenschaf[53].

В том же 1927 г. совместно, по словам Ган, с некой R. Wind[54] для „Frankfurter Zietung“ были подготовлены переводы отдельных глав «Взвихренной Руси». Россия, с которой Герта Ган простилась в 1918 г., приобретала для переводчицы Gertrud Hahn новые смыслы, возвращалась к ней живыми образами и полнозвучным русским языком. О ментальной энергии подобной опосредованной памяти Ремизов написал в последнем из его очерков, посвященных Блоку (опубл. в 1946 г.). В очередной беседе с «крылатой»

52 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 11.

53 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 11. Geisteswissenschaf — духовная наука (*нем.*)

54 По всей вероятности, под именем Wind скрылась сама Гертруда Ган. См. отзвук эпизода, связанного с несостоявшейся публикацией глав из «Взвихренной Руси», в письме Ремизова Л. Шестову от 10 июня 1928 г.: «Frl. Gertrud Hahn (переводчице) я написал, чтобы она сама справилась о своей рукописи, подписанной *Wind*. Надо же придумать такое и меня не предупредить!» [30, с. 177].

душой поэта на собственный вопрос: «А вы, Александр Александрович, вспоминаете Россию?» — автор уверенно отвечал: «Конечно, вы вспоминали Россию и не раз и никогда ее не забудете — через меня вспоминаете там...» [33, т. 10, с. 335–336]. Немецкая переводчица, более десяти лет состоявшая с писателем в переписке, «через Ремизова» узнавала другую Россию, непохожую ни на ее неосознанные представления детских лет, ни на штейнерианскую модель национального духовного саморазвития. Отзываясь на картины русской жизни в повести «Оля» (Париж: Вол, 1927), Ган благодарила: «...уношусь ею опять в Россию...»[55].

Герта Ган и Gertrud Hahn:
curriculum vitae со множеством пробелов

Обнаружив антропософский субстрат в письмах Гертруды Ган к Ремизову (1922–1935 гг.), а также в библиографии писателя, мы начали поиск Gertrud Hahn среди последователей Штейнера. Только благодаря исследовательнице Ренате фон Майдель, работавшей с материалами труднодоступного „Rudolf Steiner Archiv“ в Дорнахе, удалось установить годы жизни нашей героини: 07.11.1896–20.12.1983[56].

Соответственно, к началу войны Гертруде было 18 лет. Юный возраст нашей героини отчасти проясняет ее биографию до отъезда из России, которая оказалась в прямой зависимости от законов военного времени. Известно, что для так называемых «неприятельских подданных» были установлены особые правила, которые в течение 1914–1915 гг. сопровождались поправками и разными вариантами приведения в исполнение. Так, на второй год войны было введено положение, согласно которому дети, происходившие из семей немцев и австрийцев, укоренившихся в российских губерниях и принявших российское подданство, не могли претендовать на получение российского гражданства до 21 года. Оставаясь германскими и австрийскими гражданами, они подлежали депортации в Германию (если им уже исполнилось 17 лет) или подвергались высылке (интернированию) на отдаленные от границ территории. В силу естественных обстоятельств преобладающее число этнических немцев, в основном населявших северо-запад России — прибалтийские земли, в том числе Петроград и Петро-

55 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 11.
56 Благодарим за частное сообщение.

градскую губернию, — предпочитали интернировку высылке в Германию, где у них не было ни нажитого имущества, ни крепких родственных отношений [2, с. 221][57].

На момент визита на Офицерскую Гертруде Эдуардовне Ган было двадцать два года. Ее эпистолярий демонстрирует хороший уровень грамотности, несомненно, полученный в русской гимназии.

Как оказалось, при отсутствии конкретных биографических документов и ограниченном доступе к архивам для идентификации личности Гертруды Ган на территории России метод исключения объективных данных оказался единственно «продуктивным». Для начала пришлось отказаться от соблазна установить ее родственные связи с теософом-мистиком Еленой Петровной Блаватской (в девичестве Ган; 1931–1891) и одной из ближайших сподвижниц Рудольфа Штейнера. Также не подтвердилось родство Ган с уроженцем Лифляндской Пярну (эст. Pärnu, рус. Пернов) Гербертом Ханом (Herbert Hahn; 1890–1970)[58]. Между тем с последним из однофамильцев пути Gertrud Hahn, несомненно, пересекались. Этот вывод мы делаем, исходя из содержания ее апрельского письма Ремизову за 1923 г., в котором упоминается недавнее личное знакомство с Андреем Белым. Такая встреча могла произойти в Штутгарте, где с 23 по 31 марта состоялся симпозиум, посвященный разработке методологии вальдорфской системы образования, получивший название «Учебная неделя». В автобиографическом источнике «Ракурс к дневнику» находим сведения о том, что Белый был одним из слушателей лекционного курса, в котором, кроме Штейнера, выступали известные представители «духовной науки», в том числе и основатель антропософской школьной системы в Штутгарте Герберт Хан [26, с. 478–479, 618].

Ввиду распространенности фамилии Ган на территории дореволюционной России мы озадачились обнаружением принадлежности Гертруды Эдуардовны Ган к дворянским родословным в прибалтийских губерниях и Санкт-Петербурге. Предпринятый поиск также не принес положительных результатов. Не оказалось имени Гертруды Ган и в поисковой системе закрытого в настоящий момент РГИА (С.-Петербург). Два авторитетных ре-

57 См. также: [1, с. 6–23]. Напомним, что Ган была интернирована в Пензенскую губ.

58 Это исключение помогли сделать сотрудники Исторического музея г. Пярну. Благодарим за содействие Ф.Б. Полякова.

сурса „Baltisches Biografisches Lexikon digital“ и „Erik-Amburger-Datenbank“, предоставляющие доступ к картотеке иностранцев в дореволюционной России, дважды зафиксировали имя предполагаемого отца Ган — Eduard Hahn. Сведения о детях этих субъектов в заинтересовавших нас базах данных не отражены.

Только в переписке с Ремизовым мы нашли подтверждение нашим догадкам о религиозном воспитании Герты Ган. Касаясь своей работы над переводом ремизовских легенд о Николае Чудотворце, она поясняла:

> Простите, что всегда так много спрашиваю, так как по-лютеранству крещена и воспитана, то недостаточно знакома с русской церковностью (по церковно-славянски читать не умею)[59].

Лишь в общих чертах поддается реконструкции биография нашей героини после возвращения в Германию. Проповеднические нотки, встречающиеся в эпистолярии Ган, адресованном Ремизову, отвечали ее причастности к так называемой Общине Христиан (Christengemeinschaft), которая в 1922 г. была учреждена Штейнером в Дорнахе на основании кружка лютеран, объединившихся вокруг берлинского пастора Фридриха Риттельмейера и теолога Эмиля Бока. В Германии центром этого обновленческого движения и колыбелью вальдорфского образования становится Штутгарт, куда Гертруда переехала из Мюнхена на постоянное место жительства 1 февраля 1928 г.

Как мы знаем из корреспонденции Ган, круг ее чтения современной русской литературы не ограничивался вниманием к творческому наследию Блока и Ремизова. Ей были интересны новые литературные имена, волновали судьбы верующих при советском строе. Мыслила она себя и человеком искусства, признавая это отражение реальности наиболее ценным. Применяя свои художественные способности, переводчица работала в гончарских мастерских, занималась ваянием и рисованием. Все эти таланты, скорее всего, пригодились ей в системе вальдорфского образования.

В одном из писем 1934 г. находим сочувственное отношение Ган к бедственному положению Ремизова в Париже. У корреспондентки писа-

59 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 3.

теля были и личные причины огорчаться: ее переводы с русского практически перестали принимать в печать. Даже в условиях жизни в Германии, вступившей в фазу военной эскалации, ей удавалось сохранять преданность искусству и потребность в литературном творчестве: «Плохое время сейчас для художников, — писала Ган Ремизову, — для скульптуры тоже, что с литературой — но что же делать, все же надо продолжать “свою линию”...»[60] Переписка обрывается в 1935 г. Накануне Второй мировой гуманистические идеалы антропософского учения все менее становились уместными в Европе.

О деятельности Gertrud Hahn в послевоенное время нам известны два, если задуматься, символических события ее биографии. Первый из них — публикация подписанного ее именем некролога на кончину Алексея Васильевича Сабашникова (1883–1954), брата Маргариты Волошиной-Сабашниковой[61]. На основании этого факта мы заключаем, что Ган и после Второй мировой войны оставалась среди единомышленников. В их числе выделялись известные русские эмигранты, стоявшие у истоков антропософского движения. Второе символическое событие датируется 1963 г., когда штутгартское издательство „Mellinger“ выпустило в новом оформлении тираж уже упомянутой нами выше книги Алексея Ремизова „Stella Maria Maris“ (1928), первое немецкое издание которой было подготовлено Гертрудой Ган (совместно с Вильгельмом Рутенбергом) в 1929 г. Так путь 67-летней Gertrud Hahn из России в Германию замкнулся в круг судьбы, объединенной двумя культурами.

Список литературы

Исследования

1 *Бахтурина А.Ю.* Выселение подданных Германии и Австро-Венгрии из Прибалтийских губерний в 1914 г. // Новый исторический вестник. 2020. № 3(65). С. 6–23.

2 *Бахтурина А.Ю., Ростиславлева Н.В., Бок Х.* Семьи «враждебных иностранцев» в России и Германии в годы Первой мировой войны 1914–1918 гг. // Вестник архивиста. 2022. № 1. С. 214–228.

60 Amherst. Series 1. Box 7. Folder 2

61 Сообщено К.М. Азадовским.

3 *Белоус В.Г.* Вольфила: Петроградская Вольная философская ассоциация, 1919–1924: в 2 кн. М.: Модест Колеров и «Три квадрата», 2005. Кн. 2. 800 с.

4 *Варга П.* Русская идея в историософии Маргариты Сабашниковой-Волошиной // Quaestio Rossica. 2020. Т. 8, № 1. С. 102–118. DOI: 10.15826/qr.2020.1.450

5 *Грачева А.М.* Посмертная жизнь Александра Блока в творчестве Алексея Ремизова // Александр Блок: Исследования и материалы / отв. ред. Н.Ю. Грякалова. СПб.: Пушкинский Дом, 2011. Вып. 4. С. 84–101.

6 *Дудкин В.В.* Блок в Германии // Литературное наследство. М.; Наука, 1993. Т. 92. Кн. 5: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 244–308.

7 *Коренева М.Ю.* Образ России у Рудольфа Штейнера // Образ России: Россия и русские в восприятии Запада и Востока. СПб.: Наука, 1998. С. 305–316.

8 *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. 551 с.

9 *Обатнина Е.Р.* Этюды к творческой биографии А.М. Ремизова: начало эмиграции. 1921–1922 гг. // Литературный факт. 2018. № 7. С. 8–45. DOI: 10.22455/2541-8297-2018-7-8-45

10 *Поляков Ф.Б.* Алексей Ремизов и его переводчики в Германии: Архивные материалы (I) // New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz. Stanford: Stanford University, 2014. Part I. P. 325–338. (Stanford Slavic Studies; vol. 45)

11 *Поляков Ф.Б.* «Взаимное тяготение культур». Заметки о немецкоязычной рецепции А.М. Ремизова в 1920-е – 1930-е годы // Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa / per A. d'Amelia, a cura di C. Diddi e D. Rizzi. Salerno: Collana di Europa Orientalis, 2014. P. 347–360. (Europa Orientalis; vol. 22)

12 *Riggenbach H.* Aleksej Remizov im Briefwechsel mit der Übersetzerin Fega Frisch / [публ. писем, вступ. ст. H. Riggenbach] // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge / Vienna Slavic Yearbook. 2018. Bd. 6. S. 143–175.

Источники

13 Александр Блок и Андрей Белый. Переписка / ред., вступ. ст. и коммент. В.Н. Орлова. М.: Гос. лит. музей, 1940. 370 с.

14 Александр Блок: Переписка. Аннотированный каталог / под ред. В.Н. Орлова. М.: АН СССР, 1979. Вып. 2. 644 с.

15 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / публ., предисл. и коммент. А.В. Лавров; подгот. текста А.В. Лавров (письма Андрея Белого и А.А. Кублицкой-Пиоттух) и Г.В. Нефедьев (письма А. Блока) М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.

16 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / публ., вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада, подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum-Феникс, 1998. 736 с.

17 *Бердяев Н.А.* В защиту Блока // Путь. 1931. № 26. С. 109–113.

18 *Блок А.А.* Записные книжки. 1901–1920 / сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Вл. Орлова. М.: Худож. лит., 1965. 663 с.

19 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1963. Т. 7: Автобиография. 1915. Дневники 1901–1921 / подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. 544 с.

20 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1963. Т. 8: Письма. 1898–1921. 771 с.

21 *Волошина (Сабашникова) М.В.* Зеленая змея: история одной жизни / пер. с нем. М.Н Жемчужниковой; коммент. С.В. Казачкова и Т.Л. Стрижак. М.: Энигма, 1993. 413 с.

22 *Гюнтер И. фон.* Жизнь на восточном ветру: Между Петербургом и Мюнхеном / пер. с нем. Ю.И. Архипова. М.: Молодая гвардия, 2010. 488 с.

23 Записные книжки Ал. Блока [1901–1919] / ред. и примеч. П.Н. Медведева. Л.: Прибой, 1930. 250 с.

24 *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, [1959]. 330 с.

25 Кольцо: Летняя сказка Рудольфа Штайнера. История из жизни автора, рассказанная Мариной. Август 1884 / пер. Библиотека духовного знания, 2022. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/ring_rudolf_steiner.pdf&ved=2ahUKEwitpfHsiPaMAxV2IhAIHS6DHG8QFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw3QXTN62PVHomuMihVhaQKf (дата обращения: 18.05.2025).

26 Литературное наследство. М.: Наука, 2016. Т. 105: Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / сост. А.В. Лавров, Дж. Малмстад, подгот. текста А.В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т.В. Павловой, М.Л Спивак; ст. и коммент. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада, М.Л. Спивак. 1120 с.

27 *Львов Л.* Страды мира: Die goldene Kette. Weltpassionen. Altrussische Legenden nach Alexej Remizow. In Pflüger Verlag zu München. 1923 – Übertragen von Gertrud Hahn // Руль. 1923. № 845. 9 сентября. С. 8–9.

28 *Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева Е.Ю.)*. Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки / сост. Т.В. Викторовой, Н.А. Струве; научн. ред. Н.В. Ликвинцевой. М.; Париж: Русский путь, Книжница, YMCA-Press, 2012. 656 с.

29 Неизданная переписка Блока: Переписка с А.М. Ремизовым (1905–1920) / вступ. ст. З.Г. Минц; публ. и коммент. А.П. Юловой // Литературное наследство. М.: Наука, 1981. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 2. С. 63–142.

30 Переписка Л.И. Шестова с А.М. Ремизовым / вступ. заметка, подгот. текста и примеч. И.Ф. Даниловой и А.А. Данилевского // Русская литература. 1994. № 2. С. 136–185.

31 Письма М.В. Сабашниковой А.М. Ремизову 1927–1930 годов: неизвестные эпизоды истории отношений / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Е.Р. Обатниной // Русская литература. 2022. № 4. С. 246–261.

32 *Ремизов А.* Закруты // Последние новости. 1934. № 4673. 7 января. С. 4.

33 *Ремизов А.М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2000–2003. Т. 10. 592 с.

34 Рудольф Штейнер о России: из лекций разных лет / пер. и сост. Г.А. Кавтарадзе. СПб.: Ключи, 2013. 464 с.

35 *Штейнер Р.* Импульс Христа и развитие Я-сознания. СПб.: Ключи, 2023. 168 с.

36 *Штейнер Р., д-р.* Путь к посвящению, или Как достигнуть познания высших миров / пер. с нем. В. Лалетина; ред. и автор биогр. очерка д-ра Штейнера Е.П. Калуга: Тип. Губ. земской управы, 1911. 325 с.

37 *Remisow A.* Aus dem flammenden Rußland zu den Sternen: Alexander Blok zum Gedächtnis // Der Neue Merkur. 1922. № 10. S. 686–696.

38 *Remisow A.* „Knotenpunkte der Erinnerung“ / Übers. G. Hahn // Das Goetheanum. 1934. № 49. S. 389–390.

39 *Steiner R.* Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhange mit der germanischnordischen Mythologie (GA 121). Dornach / Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1982. 214 S.

References

1 Bakhturina, A.Iu. “Vyselenie poddannykh Germanii i Avstro-Vengrii iz Pribaltiiskikh gubernii v 1914 g.” [“The Eviction of German and Austro-Hungarian Subjects from the Baltic Provinces of the Russian Empire in 1914”]. *Novyi istoricheskii vestnik*, no. 3 (65), 2020, pp. 6–23. (In Russ.)

2 Bakhturina, A.Iu., N.V. Rostislavleva, and Kh. Bock. “Sem’i ‘vrazhdebnykh inostrantsev’ v Rossii i Germanii v gody Pervoi mirovoi voiny 1914–1918 gg.” [“Families of ‘Enemy Foreigners’ in Russia and Germany in the Days of the First World War 1914–1918”]. *Vestnik arkhivista*, no. 1, 2022, pp. 214–228. https://doi.org/10.28995/2073-0101-2022-1-214-228 (In Russ.)

3 Belous, V.G. *Vol’fila: Petrogradskaia Vol’naia filosofskaia assotsiatsiia, 1919–1924* [*Petrograd Free Philosophical Association, 1919–1924*], vol. 2. Moscow, Modest Kolerov i “Tri kvadrata” Publ., 2005. 800 p. (In Russ.)

4 Varga, P. “Russkaia ideia v istoriosofii Margarity Sabashnikovoi-Voloshinoi” [“The Russian Idea in the Historiosophy of Margarita Sabashnikova-Voloshina”]. *Quaestio Rossica*, vol. 8, no. 1. 2020, pp. 102–118. DOI: 10.15826/qr.2020.1.450 (In Russ.)

5 Gracheva, A.M. “Posmertnaia zhizn’ Aleksandra Bloka v tvorchestve Alekseia Remizova” [“Postmortem Life of Alexander Block in the Work of Aleksei Remízov”]. Griakalova, N.Iu., editor. *Aleksandr Blok: Issledovaniia i materialy* [*Alexander Block: Research and Materials*]. issue 4. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2011, pp. 84–101. (In Russ.)

6 Dudkin, V.V. “Blok v Germanii” [“Block in Germany”]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 92, book 5: Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniia [Alexander Blok: New Materials and Studies]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 244–308. (In Russ.)

7 Koreneva, M.Iu. “Obraz Rossii u Rudol’fa Shteinera” [“Rudolf Steiner’s Image of Russia”]. *Obraz Rossii: Rossiia i russkie v vospriiatii Zapada i Vostoka* [*Image of Russia: Russia and Russians in the West and East*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1998, pp. 305–316. (In Russ.)

8 Maksimov, D.E. *Poeziia i proza Aleksandra Bloka* [*Alexander Block’s Poetry and Prose*]. Leningrad, Sovetskii pisatel’ Publ., 1981. 551 p. (In Russ.)

9 Obatnina, E.R. “Etiudy k tvorcheskoi biografii A.M. Remizova: nachalo emigratsii. 1921–1922 gg.” [“Studies on A.M. Remizov’s Creative Biography: The Beginning of Emigration. 1921–1922”]. *Literaturnyi fakt*, no. 7, 2018, pp. 8–45. DOI: 10.22455/2541-8297-2018-7-8-45 (In Russ.)

10 Poliakov, F.B. “Aleksei Remizov i ego perevodchiki v Germanii: Arkhivnye materialy (I)” [“Alexey Remizov and his translators in Germany: Archival materials (I)”]. *New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz*, part I. Stanford, Stanford University Publ., 2014, pp. 325–338 (Stanford Slavic Studies; vol. 45) (In Russ.)

11 Poliakov, F.B. “‘Vzaimnoe tiagotenie kul’tur’. Zametki o nemetskoiazychnoi retseptsii A.M. Remizova v 1920-e – 1930-e gody” [“‘Mutual Attraction of Cultures.’ Notes on the German-Language Recipe by A.M. Remizov in the 1920s–1930s”]. *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa*, per A. d’Amelia, a cura di C. Diddi e D. Rizzi. Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2014, pp. 347–360. (Europa Orientalis; vol. 22) (In Russ.)

12 Riggenbach, Heinrich. “Aleksej Remizov im Briefwechsel mit der Übersetzerin Fega Frisch.” *Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge / Vienna Slavic Yearbook*, Bd. 6, 2018. S. 143–175. (In German)

Рецензия на книгу /
Book Review

https://elibrary.ru/UBCXEA
УДК 821.161.1.0 + 025.173
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
76.02(4Фра)6

РОЛЬ М.Н. КАТКОВА В ПУБЛИКАЦИИ РОМАНОВ ТУРГЕНЕВА, ДОСТОЕВСКОГО И ТОЛСТОГО В «РУССКОМ ВЕСТНИКЕ»: ПОЛЕМИЧЕСКАЯ РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ СЮЗАН ФУССО

© 2025 г. Г.М. Ребель
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Россия
Дата поступления статьи: 15 января 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 26 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 декабря 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-438-459

Аннотация: Данная статья сочетает в себе рецензию на книгу С. Фуссо «Катков. Издатель Тургенева, Достоевского и Толстого» и альтернативную исследовательскую интерпретацию того же историко-литературного материала. Автор монографии доказывает, что романы «Накануне», «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Бесы», «Анна Каренина» были не просто опубликованы в «Русском вестнике», но и созданы во многом благодаря Каткову. Однако уже отбор произведений вызывает вопросы, так как в «Русском вестнике» в рассматриваемый период публиковались и другие романы тех же авторов, о которых в монографии говорится лаконично и декларативно («Идиот», «Братья Карамазовы», «Война и мир») или не говорится совсем («Дым»), а также романы Н.С. Лескова, А.Ф. Писемского, А.К. Толстого и др. В статье указывается на фактологическую неточность историко-идеологического и культурологического комментариев к романам «Накануне» и «Анна Каренина», на искажение структуры (организации сюжета) и смыслов романов «Накануне» и «Отцы и дети». На эпистолярном материале продемонстрированы взаимоотношения автора и редактора как сугубо прагматические со стороны первого и политико-конъюнктурные со стороны второго. Анализ статей М.Н. Каткова о Тургеневе помогает опровергнуть как интерпретацию Фуссо романа «Отцы и дети», так и позицию Каткова относительно опубликованных в «Русском вестнике» романов Тургенева в целом. В итоге подход к творчеству Тургенева, Достоевского и Толстого как к осуществлению «политико-филологической программы» Каткова оценивается как научно некорректный.

Ключевые слова: Тургенев, Толстой, Достоевский, Катков, история создания произведения, история журнальной публикации, автор, редактор, цензура, роман, структура произведения, сюжет, герой в сюжете романа, «канон русского романа».

Информация об авторе: Галина Михайловна Ребель — доктор филологических наук, профессор, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, ул. Сибирская, д. 24, 614990 г. Пермь, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-6595-8859

E-mail: ranilag@yandex.ru

Для цитирования: *Ребель Г.М.* Роль М.Н. Каткова в публикации романов Тургенева, Достоевского и Толстого в «Русском вестнике»: Полемическая рецензия на монографию Сюзан Фуссо // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 438–459. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-438-459

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

THE ROLE OF M.N. KATKOV IN THE PUBLICATION OF NOVELS BY TURGENEV, DOSTOEVSKY AND TOLSTOY IN THE *RUSSKIY VESTNIK*: A POLEMICAL REVIEW OF SUSAN FUSSO'S MONOGRAPH

© 2025. Galina M. Rebel
Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Perm, Russia
Received: January 15, 2025
Approved after reviewing: March 26, 2025
Date of publication: December 25, 2025

Abstract: This article combines a review of the book by Susanne Fusso, *Editing Turgenev, Dostoevsky and Tolstoy. Mikhail Katkov and the Great Russian Novel* and an alternative research concept of the same historical and literary material. The author of the monograph claims that the novels of the named writers were not only published in the *Russkiy Vestnik*, but were also created largely thanks to Katkov. The concept is based on the material of the novels *On the Eve*, *Fathers and Sons*, *Crime and Punishment*, *Demons*, and *Anna Karenina*. However, the selection of material already raises questions, since in the *Russkiy Vestnik*, in addition to the named works, during the period under review, other novels by the same authors were published, which are mentioned in passing (*The Idiot*, *The Brothers Karamazov*, *War and Peace*) or not mentioned at all (*Smoke*), as well as novels by N.S. Leskov, A.F. Pisemsky, A.K. Tolstoy, and others. The article points out the factual inaccuracy of the historical-ideological and cultural commentary on the novels *On the Eve* and *Anna Karenina*, the distortion of the structure (organization of the plot), and the meanings of the novels *On the Eve* and *Fathers and Sons*. The epistolary material and censorship deletions from the magazine version of the novel *Smoke* demonstrate the relationship between the author and the editor as purely pragmatic on the part of the former and political and opportunistic on the part of the latter. The analysis of articles about Turgenev by M.N. Katkov is carried out as a refutation of Fusso's interpretation of the novel *Fathers and Sons* and Katkov's position regarding Turgenev's novels published in the *Russkiy Vestnik* in general. S. Fusso's crucial idea of Katkov as the creator of the "canon of the Russian novel" is refuted by alternative interpretations of the same material. The very approach to the works of Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy as the implementation of Katkov's "political-philological program" is interpreted as scientifically incorrect.

Keywords: Turgenev, Tolstoy, Dostoevsky, Katkov, history of the creation of the work, history of magazine publication, author, editor, censorship, novel, structure of the work, plot, hero in the plot of the novel, "canon of the Russian novel."

Information about the author: Galina M. Rebel, DSc in Philology, Professor, Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Sibirskaya St., 24, 614990 Perm, Russia. https://orcid.org/0000-0001-6595-8859

E-mail: ranilag@yandex.ru

For citation: Rebel, G.M. "The Role of M.N. Katkov in the Publication of Novels by Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy in *Russkiy Vestnik*." Studia Litterarum, 2025, vol. 10, no. 4, pp. 438–459. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-438-459

Настоящая статья представляет собой полемический отклик на книгу Сюзан Фуссо «Катков. Издатель романов Тургенева, Толстого и Достоевского» [15][1]. Жанр рецензии как отправного научного сюжета в данном случае совмещен с альтернативным, относительно предъявляемого Фуссо, исследовательским подходом к тому же материалу.

Это принципиально отличает данный материал от ранее опубликованных рецензий Н.Н. Подосокорского и Е.В. Переваловой на указанную монографию. Подосокорский сосредоточился преимущественно на осмыслении в книге Фуссо «непростых личных и рабочих взаимоотношений» [8, с. 239] Каткова с Ф.М. Достоевским. В детальной рецензии Переваловой «охарактеризована структура монографии, круг затронутых в ней вопросов, подчеркнуты наиболее удачные и оригинальные выводы автора, намечены перспективы дальнейших исследований» [7, с. 232]. Однако ни одна из этих рецензий не нацелена на анализ предлагаемых Сюзан Фуссо интерпретаций взаимодействия редактора и романистов в процессе публикации их произведений.

Между тем ключевая мысль монографии Фуссо, повторяемая многократно, состоит в следующем: редактор «Русского вестника» М.Н. Катков был не просто публикатором великих романов, а создателем «канона русской литературы» [15, с. 396], который, *при его непосредственном участии*, реализовали в своем творчестве Тургенев, Достоевский и Толстой. Это *непосредственное участие* и является предметом нашего рассмотрения.

1 *Фуссо Сюзан*. Катков. Издатель Тургенева, Достоевского и Толстого. СПб.: Библиороссика, 2023. 436 с.

В сфере внимания исследовательницы пять произведений: «Накануне» и «Отцы и дети» И.С. Тургенева; «Преступление и наказание» и «Бесы» Ф.М. Достоевского; «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Отправным пунктом и лейтмотивом рассуждения становится творчество Тургенева, по поводу которого для начала утверждается, что, «задумывая “Накануне”, Тургенев учитывал политические интересы “Русского вестника”» [15, с. 119]. Затем следует уточнение и дополнение: «…подобно тому как Тургенев, по-видимому, подгонял сюжеты “Накануне” и “Отцов и детей” под интересы Каткова и “Русского вестника”, Достоевский, судя по всему, изучал направление журнала, в частности труды Каткова, прежде чем в письме к Каткову в сентябре 1865 года завести речь о публикации “Преступления и наказания”» [15, с. 226]. Наконец, переходя к роману «Анна Каренина» и избавляясь от вводных оговорок, автор исследования утверждает: «Изначально в отношениях с Катковым и Тургенев, и Достоевский пытались приспособить концепцию своих романов к программе “Русского вестника”», и хотя «совершенно иначе обстоит дело с Толстым», однако и «Анна Каренина» «черпает повествовательную энергию из нападок на программу “Русского вестника” непосредственно на страницах “Русского вестника”» [15, с. 267, 269].

Поскольку тургеневская тема стала для книги Фуссо сквозной, к тому же именно Тургеневу — и только Тургеневу — посвящены три статьи самого Каткова, она выступает как основная в данной статье.

Итак, в монографии утверждается, что Тургенев «попытался адаптировать сюжет своего первого романа для “Русского вестника” к интересам Каткова, отраженным в его журнале», а именно — к публиковавшимся в 1858 г. материалам о «турецких делах» [15, с. 131, 126], что и легло, по мнению Фуссо, в основу сюжета романа «Накануне», который «строится вокруг борьбы болгар, славян и христиан, против их османских угнетателей» [15, с. 267]. Однако публицистические, как и любые другие источники художественного образа, никак не могут претендовать на соавторство в создании этого образа. Но главное, принципиальное возражение в данном случае состоит в том, что сюжет романа «Накануне» *не* «строится вокруг борьбы болгар <…> против их османских угнетателей». Эта борьба вообще не показана в романе (в чем Тургенева даже упрекала современная ему критика (см.: [2, с. 413]). Перспектива участия в борьбе против османского ига дана здесь

как мотивация поведения и стержень личности Инсарова — *героя* в высоком смысле этого слова. Сюжет романа строится как *выбор жениха* Еленой Стаховой, способный утолить ее «жажду деятельного добра», и далее — как их совместное с Инсаровым устремление навстречу реализации высокой миссии, разбивающееся о непредвиденные, не принимавшиеся ими обоими в расчет обстоятельства (см.: [10]). Готовность к самопожертвованию и реальная возможность в перспективе совершить подвиг отличает болгарина Инсарова от его русских соперников — *не героев*, но по-своему тоже вполне достойных людей, что отмечал уже Н.А. Добролюбов.

Рассуждение Фуссо о том, что «для всех, кто был в курсе забот Каткова в 1858 г., вопрос “Почему болгарин?” не требовал добролюбовского обращения к аллегории» [15, с. 133], звучит по меньшей мере странно, так как добролюбовская концепция задана самим романом, где ситуацию выбора Елены комментирует ее несостоявшийся жених Шубин: «Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка, эта чуткая душа, не ускользнула бы, как рыба в воду! <…> Когда ж наша придет пора? Когда у нас народятся люди?» [23, т. 4, с. 278] На это и откликнется Добролюбов статьей «Когда же придет настоящий день?», которую, по прошествии почти тридцати лет, Тургенев признает «самою выдающеюся» [23, т. 9, с. 391].

Что же касается «забот» Каткова в 1858 г., то они были связаны с содержанием опубликованных в «Русском вестнике» материалов о «турецких делах», по поводу чего редактору даже пришлось объясняться со Святейшим Синодом, Московским цензурным комитетом и министерством народного просвещения, — однако они имели совершенно другую направленность, нежели ситуация, изображенная в «Накануне». В статьях болгарина Даскалова, подписанных буквой Д., речь шла о религиозных и социальных проблемах, суть которых подробно разъясняет в своей объяснительной записке Катков: «…дело идет о поборах, взимаемых с народа архиереями», т. е. представителями православной греческой церкви в Константинополе, в связи с чем «визирь настоятельно требует, чтобы налоги, взимаемые с народа в пользу духовенства были приведены в какую-либо систему и установлены раз навсегда. Патриарх отвечает на это разными увертками и великий визирь изобличает его в недобросовестности» [18, с. 91].

Есть в объяснительной записке Каткова и следующий аргумент против поступившего на «Русский вестник» доноса: «В докладе говорится

о каких-то ожесточенных двигателях умов болгарского народа. Можно подумать, что речь идет о каких-нибудь красных демагогах, о революционерах, посягающих на основы религии и общественного быта. Ничего подобного нет среди этого бедного, смиренного, загнанного народа. Эти ожесточенные двигатели, большею частию, скромные школьные учители, воспитавшиеся преимущественно в наших университетах и вынесшие из них любовь к своей славянской народности, к своему родному языку. Не каких-либо радикальных переворотов, ни даже каких-либо обширных реформ домогаются эти двигатели, а простого снисхождения к угнетению народности и духовным требам своих соплеменников» [18, с. 95].

В романе «Накануне», во-первых, вообще не поднимаются религиозные вопросы; во-вторых, герой этого романа — болгарский *революционер*, вынашивающий планы именно *радикального переворота* в жизни своего народа, т. е. Тургенев делает акценты вовсе не на том, чем озабочен в 1858 г. Катков, а на том, что волновало и увлекало его самого, а именно — героические натуры донкихотского склада, борцы за национальную независимость, которую активно ведут не в 1853 г. (время действия романа), а в 1859 г. (время написания романа) итальянцы и поляки. Стремлению народов к национальному самоутверждению Тургенев сочувствует не только вчуже, но и деятельно. В марте 1859 г. он обращается к Александру II по поводу закрытия по «высочайшему повелению» издания «Слово» («Słowo»), выходившего в Петербурге на польском языке, и заключения в Петропавловскую крепость редактора Иосафата Огрызко — по мнению Тургенева, «лица невинного», «имевшего целью <…> соединение и примирение двух народностей» [24, т. 4, с. 398–399]. А в 1861 г. Тургенев пишет Елизавете Егоровне Ламберт, муж которой, генерал-лейтенант Карл Карлович Ламберт, был в это время наместником в Царстве Польском: «Поляки имеют право, как всякий народ, на отдельное существование» [24, т. 4, с. 346].

Это не только не совпадает с мнениями Каткова в 1858 г. и с вектором его дальнейшей публицистической деятельности, но находится в прямом конфликте с ними. Правда, до 1863 г. (год польского восстания) националистическое чувство Каткова еще спит, а вот либеральная, гуманистическая установка Тургенева уже налицо.

«Отцы и дети» в монографии Фуссо подвергаются еще более жесткой деформации. Утверждая, что, с точки зрения художественности, роман

«кажется несколько плоским, схематичным по сравнению с более поздними произведениями Толстого и Достоевского» [15, с. 161], Фуссо нарочито уплощает, схематизирует и искажает смысл произведения, подверстывая его под комедийную схему Нортропа Фрая. Для этого Базаров превращается в «блокирующего персонажа» [15, с. 158–159], после смерти которого якобы происходит «разблокировка», а именно — «двойная свадьба» отца и сына Кирсановых. Странно, но приходится объяснять: Базаров никоим образом не мешал Николаю Петровичу жениться на Фенечке, препятствием в данном случае было неверно понятое младшим братом поведение Павла Петровича; что же касается брака Аркадия с Катей, то именно Базаров, в сущности, благословил молодых, посоветовав сделать то же самое Одинцовой и одновременно освободив Аркадия от себя, понимая, что у «ученика» другой характер и другая судьба. К тому же «двойную свадьбу» вряд ли можно назвать «завершающей развернутой сценой романа» [15, с. 160], этот эпизод лишь часть послесловия, в котором лаконично описаны дальнейшие судьбы героев перед финальной сценой на кладбище — трагическим аккордом, содержательно и эмоционально затмевающим все сказанное ранее в заключительной главе — как затмевал Базаров остальных героев на протяжении всего повествования.

Не считывается автором монографии и филигранный психологический рисунок Тургенева, примером чему является следующий комментарий: «…в сцене, где впервые появляется термин “нигилизм”, он [Тургенев] выявляет “ничтожество” философии радикалов тем, что Николай Петрович Кирсанов говорит: “Нигилист <…> — это от латинского *nihil*, *ничего*, сколько я могу судить”» [15, с. 137]. Цитата оборвана на полуслове, между тем Николай Петрович не утверждает, а спрашивает — с заминкой, размышляя, пытаясь понять: «…стало быть, это слово означает человека, который… который ничего не признает?» [23, т. 7, с. 25]. Далее в диалог вступают Павел Петрович и Аркадий, предлагая каждый свою трактовку, термин проблематизируется, и сюжет разворачивается как ответ на вопрос, поставленный Кирсановым-старшим: «Ну, а сам господин Базаров, собственно, что такое?» [23, т. 7, с. 25]. Базаровский нигилизм — явление гораздо более широкого и сложного характера, нежели то значение, которое после выхода романа закрепилось за термином в общественно-политическом поле (см.: [9]). Фигура главного героя «Отцов и детей» не укладывается ни в какие жесткие рамки и

по ходу сюжета усложняется и вырастает до масштабов трагической. И если уж воспользоваться типологией Фрая, то следует обратиться к другому его определению: «В сюжетно-изобразительных произведениях мы выделили две основные тенденции — “комическую”, связанную с интеграцией героя в обществе, и “трагическую”, предполагающую его изоляцию» [14, с. 44]. Об интеграции Базарова в обществе говорить не приходится, он одинок в своем вызове как обществу, так и самой природе. Базаров описывается не навязанной и совершенно несвойственной ему ролью «блокировщика», а другой формулой Фрая: «Трагический герой должен соответствовать представлениям о героическом; при этом поражение героя обусловлено как его отношением к обществу, так и его подчиненностью силам природы — и это порождает иронию» [14, с. 12]. О поражении думает, умирая, сам Базаров: «Я нужен России… Нет, видно, не нужен» [23, т. 7, с. 183]; его безвременный уход — словно приговор рока в ответ на самонадеянную дерзость: «А что касается до времени — отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня» [23, т. 7, с. 34]. Что же касается иронии, то если она и есть в финале романа, то очень горькая, самим же Базаровым заданная и лишь риторически смягченная заключительными строками «о вечном примирении и о жизни бесконечной» [23, т. 7, с. 188].

Субъективное, редуцированное восприятие Базарова, представленное в монографии Фуссо, игнорирует содержание не только самого романа, но и многочисленных статей и научных работ о нем, включая публикации Каткова, чрезвычайно интересные в рамках нашей темы.

В статье 1973 г. В. Кантор утверждал, что Катков «выступает с чисто публицистическим прочтением романа. Его интересует не эстетическая сторона тургеневского произведения, а возможность, опираясь на истолкованные под определенным углом образы романа, нанести удар русскому “нигилизму”» [5, с. 200–201]. Однако Катков написал о тургеневском романе не одну, а две статьи, которые разительно отличаются друг от друга.

Первая — «Роман Тургенева и его критики» («Русский вестник», 1862, № 5) — представляет собой добротный литературно-критический анализ «Отцов и детей» и опубликованных ранее в других изданиях критических откликов на роман. Катков дает «Отцам и детям» очень высокую общую оценку: «…все в этом произведении свидетельствует о созревшей силе этого первоклассного таланта» [21]. В качестве литературного критика

он демонстрирует понимание художнической чуткости автора к «текущему моменту»; отмечает «значение непосредственной действующей силы» романа на современников: «взятое из текущей жизни, оно снова входит в нее и производит во все стороны сильное практическое действие, какое едва ли когда производило у нас литературное произведение» [21]. Дельные характеристики даются персонажам: Базаров — «герой», «существо более или менее исключительное»; Аркадий — «очень хороший, очень привлекательный тип» — «не *хищный*, — но это слава богу, в этом его достоинство»; «“ситниковы” носят на лбу своем признаки пошлости и ничтожества» [21].

Задаваясь вопросом, «верен ли тип, изображенный в Базарове? Есть ли истина в замысле этого типа? Точно ли представлено в нем нечто действительное?» [21], Катков отвечает на него, анализируя «произведенное им действие», — а именно реакцию М.А. Антоновича и Д.И. Писарева. Из разногласия между людьми, исповедующими один символ веры, Катков в очередной раз делает вывод: «Болезненные вопли критика “Современника” и восторженные ликования критика “Русского слова” сливаются в один звук и равномерно свидетельствуют о силе художника и об успехе его произведения» [21].

Опубликованная анонимно, статья имеет открытый финал, ибо завершается вопросом о природе и характере «впечатления силы» Базарова, чему автор намеревается посвятить следующую публикацию.

19 июля 1862 г. Тургенев пишет Каткову: «Не могу не сказать Вам, хотя собственно дело до меня касается, как мне понравилась Ваша статья о моем романе; впрочем, я полагаю, Вы должны были слышать похвалы отовсюду. С нетерпением ожидаю второй половины» [24, т. 5, с. 96].

Однако вторая половина кардинально отличается от первой, что зафиксировано уже в названии: «О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева» («Русский вестник», 1862, № 7). Другая тема, другой ракурс, в рамках которого роман из предмета анализа превращается в повод для размышлений на общественно-политическую тему с целью «уловить и обозначить типические черты летучего явления нашей современной общественной среды» [20].

Вторая статья написана в совершенно другом стиле, так что поначалу даже закрадывается подозрение, что и другим автором. Ерническое, нарочито искаженное изложение первых страниц романа с придуманными,

невозможными в романе диалогами, с язвительной иронией по поводу научных опытов Базарова, дабы подвести читателя к выводу, что «наука здесь не есть что-либо серьезное и ее надобно сложить со счетов» [20]. Попутно следует уничижение естественных наук как таковых, ибо они, по мнению автора статьи, «общедоступны и просты, они школят мысль», но «отказываются от преследования первых причин и сущности вещей» [20].

Любопытное свидетельство на сей счет содержится в воспоминаниях Н.А. Любимова о Каткове: «Его сведения в области естествознания были крайне ограничены и область эта не возбуждала в нем значительного интереса <…>. Когда в одной из моих статей я привел слова Араго о Ньютоне: “я считаю Ньютона величайшим гением всех времен и всех стран”, Михаил Никифорович выпустил эту фразу, видя в ней преувеличение и не допуская, чтобы естествоиспытатель мог быть поставлен впереди гениев человечества, великих в других областях» [18, с. 39].

Первая часть второй статьи Каткова странным образом напоминает столь точно и жестко раскритикованную им ранее атаку на Базарова Антоновича, но в данном случае это только разминка перед сражением, которое Катков дает тургеневскому герою и воплощенному в нем явлению нигилизма. По мнению Каткова, Базаров и его единомышленники вообще не о науке хлопочут: «…мы не исследователи, не испытатели — <…> мы мудрецы и вероучители. Мы проповедуем религию нигилизма, мы *отрицаем*: вот наше назначение, наша гордость и слава» [20]. Самый этот нигилизм, по Каткову, не плодотворное научное сомнение, не дело мысли, а «признак отсутствия всякого интереса мысли и знания» [20]. Во всех своих проявлениях, и в добродушном Аркадии, и в пошлых Ситникове и Кукшиной, нигилизм — это *пустота*. И в Базарове он — пустота: «фраза», «совершеннейшее праздномыслие и пустословие», от которых героя спасает «единственно только <…> доза натурального яда, которая сообщает жизненный румянец его мысли» [20]. Между тем базаровский нигилизм есть другой, чуждый Каткову и близкий самому Тургеневу способ мышления, который через несколько десятков лет предъявит в своем творчестве А.П. Чехов (см.: [12]).

Еще раз подчеркнем: эта статья Каткова не разбор романа, а нарочитое выпрямление романных смыслов в идеологически заданном направлении и одновременно — операция по *обезвреживанию* Базарова, ибо, как сказано в предыдущей статье, «личность его производит самое выгодное

для него впечатление» [21]. Подозревая, что такой неординарный герой, столь мастерски предъявленный большим художником, может оказать сильное влияние на читателей, Катков стремится этот эффект ослабить, нивелировать или, по крайней мере, послать обществу сигнал о надвигающейся опасности, для чего и выносит в лице Базарова приговор нигилизму как *пустоте*, которой можно и должно противодействовать «усилением всех положительных интересов общественной жизни» [20]. Это рецепт 1862 г., позже нигилизм будет трактоваться Катковым гораздо жестче («Государственная измена — вот корень нашего нигилизма, и из государственной же измены он всегда почерпал свою силу» [19]) и предлагаемые им меры противодействия будут радикальными.

Тем не менее, несмотря на ерническое начало второй статьи и ее сугубо политическое продолжение, в целом оценки Каткова никак не согласуются с оценками Фуссо, которая из своих предвзятых суждений об «Отцах и детях» сделала вывод, что «оба литератора», т. е. Тургенев и Катков, в 1861 г. «думали о молодых радикалах в одном и том же ключе» [15, с. 137], ссылаясь при этом на статью В. Архипова 1958 г., хотя, руководствуясь методой Фуссо, на основании этой статьи советчиком и едва ли не соавтором Тургенева следовало бы объявить не Каткова, а П.В. Анненкова.

В любом случае, политик и художник по определению думают по-разному. Сколь бы велика ни была «непреодолимая потребность» политика «быть соавтором, использовать чужие дарования в угоду своей политической линии» [15, с. 116], художник и художество ему не подвластны, о чем и свидетельствует история взаимоотношений Каткова не только с Тургеневым и Толстым, но и с более близким ему идеологически Достоевским, которому Тургенев в декабре 1861 г. сообщал: «…я по многим причинам хотел отложить печатание до весны; но купец настойчиво требует запроданный товар — нечего делать — приходится его спускать tel quel» [24, т. 4, с. 393].

Вот здесь и содержится характеристика отношений писателя — Тургенева, и Толстого, и Достоевского — с издателем Катковым, который, несомненно, был успешным и разворотливым «купцом», прекрасно понимавшим то, о чем писала в том же 1861 г. Тургеневу Е.В. Салиас де Турнемир: «…у Каткова сотрудников мало — он дорожит оставшимися и тем более Вами. Ведь романистов нет, и лучше Вас никто романы не пишет — ведь Вы знаете это» [24, т. 4, с. 623].

Показательно, что автор монографии, безо всяких объяснений, исключила из сферы своего внимания третий из появившихся в «Русском вестнике» романов Тургенева — «Дым» (1867), хотя процесс его публикации вновь связан с Катковым, но — опять-таки не в том ключе, которым пытается заново открыть историю литературного процесса второй половины XIX в. Сюзан Фуссо.

После выхода «Отцов и детей», а затем и событий 1863 г. отношение Тургенева к Каткову, и ранее не бывшее доверительным, заметно ухудшилось. В письме к Анненкову от 1 апреля 1864 г. он сетует на то, что не знает, где опубликовать даже маленькую повесть «Собака», уточняя при этом: «Я Каткову должен 300 руб., но я решительно не хочу у него печататься и, нечего делать, вышлю ему деньги» [24, т. 6, с. 7]. Однако в 1866 г., в покрытие долга и в расчете на новый заработок, Тургенев предлагает Каткову задуманный еще в 1864 г. и активно пишущийся новый роман. При этом в письме к редактору «Русского вестника» от 9 сентября 1866 г. оговаривается авторский контроль над ходом публикации: «...мне очень было бы важно самому держать корректуру» [24, т. 7, с. 60]. Для этого Тургенев приезжает в Москву, где в конце февраля 1867 г. состоялось домашнее чтение рукописи романа «Дым», о чем сообщается в письме к Полине Виардо: «Вчера вечером я начал свои чтения в присутствии Боткина, Анненкова и некоего г-на Маркевича, которого вы не знаете, и друга Виардо, графа Соллогуба <...>. За исключением одной главы, которую Анненков посоветовал мне переделать (пикник генералов) — ввиду некоторой утрированности ее тона <...> обо всех остальных я слышал только комплименты; даже больше того: видел на всех лицах, в особенности же старины Боткина, выражение удовольствия, смешанного с изумлением, и это было мне очень приятно» [24, т. 7, с. 122–123]. «Некий г-н Маркевич» — Б.М. Маркевич — попал на домашнее чтение в качестве «агента» «Русского вестника», в редакции которого состоял. Отрывки его отзыва о «Нови» из письма Каткову приводятся в комментариях к роману (см.: [23, т. 7, с. 522–523]), но в них выпущены важные фразы, которые содержат не только высокую оценку нового романа Тургенева («Поздравляю “Русский вестник” с этим приобретением»), но и свидетельство того, что содержание «приобретения» Каткову неизвестно: «Сами прочтете, посудите»[2].

2 Полный текст письма Б.М. Маркевича М.Н. Каткову от 28 февраля 1867 г. был предъявлен в презентации к докладу В.А. Лукиной на Тургеневском семинаре в Пушкинском доме (ИРЛИ) РАН.

Сложности, как и в прошлый раз, возникли уже на стадии правки набранного текста: «Новая беда, — пишет Тургенев Полине Виардо 28 марта 1867 г., — г. Катков создает такие большие затруднения моему злосчастному роману, что я начинаю сомневаться, можно ли будет опубликовать роман в его журнале <…>. Г-н Катков во что бы то ни стало хочет сделать из Ирины добродетельную матрону, а из всех генералов и фигурирующих в моем романе прочих господ — примерных граждан; как видите, мы далеки от того, чтобы столковаться. Я сделал некоторые уступки — но сегодня кончил тем, что сказал: “Довольно!” — Посмотрим, уступит ли он» [24, т. 7, с. 277–278].

В статье В. Кантора о Каткове 2019 г., где отношение к редактору «Русского вестника», сравнительно с цитировавшейся выше его же статьей 1973 г., меняется на противоположное, а оппоненты Каткова фигурируют в качестве «так называемой свободомыслящей клаки» [4, с. 16], в частности, указывается, что в романе «Дым» «писатель изобразил зарубежную радикальную клоаку», «эмигрантскую шайку людей вне закона, разбойников (outlaw) со своими сварами, с атаманом — Губаревым, который воображает себя героем и мыслителем» [4, с. 28, 29]. В образе Губарева Кантор усматривает пародию на Огарева и Герцена, однако не упоминает тот факт, что пародийно в этом романе изображены и аристократы-консерваторы, во главе с генералом Ратмировым, чья биография «фактически была изъята из текста романа, напечатанного в “Русском вестнике”» (<Кийко Е.И.> [23, т. 7, с. 525]). В восстановленном впоследствии фрагменте о несостоявшемся в качестве «примерного гражданина» генерале Ратмирове сказано, что он владел «искусством фамильярно-почтительного обращения с высшими, грустно-ласкового, почти сиротливого прислуживанья, не без примеси общего, легкого, как пух, либерализма… Этот либерализм не помешал ему, однако, перепороть пятьдесят человек крестьян в взбунтовавшемся белорусском селении, куда его послали для усмирения» [23, т. 7, с. 316]. У Ратмирова тоже был прототип: Алексей Петрович Ахматов, генерал-адъютант, занимавший в 1862–1865 гг. пост обер-прокурора синода, о котором в письме к Герцену от 26 декабря 1857 г. Тургенев сообщал: «Этот господин <…> сладкий, учтивый, богомольный — и засекающий на следствиях крестьян, не возвышая голоса и не снимая перчаток» [24, т. 7, с. 512].

Очевидно, что катковская цензура в данном случае носила конъюнктурный политический характер, представляла собой принудительное вме-

шательство в авторский текст на последнем этапе подготовки к публикации и ни о каком творческом сотрудничестве автора с редактором, тем более единомыслии, говорить не приходится.

Хорошо известно еще более грубое, бесцеремонное вмешательство Каткова в процесс публикации «Анны Карениной» — демонстративный публичный отказ от печатания эпилога из-за неприятия изложенной в нем позиции Толстого по участию русских добровольцев в событиях на Балканах. Фуссо пытается и в данном случае искусственно реконструировать творческое взаимодействие, навязывая Толстому полемику с публикациями «Русского вестника» в качестве источника «повествовательной энергии» [15, с. 269], утверждая, что «спор — это все же диалог» [15, с. 332], однако из этой казуистики отнюдь не следует вывод о влиянии редактора на конечный продукт.

И даже Достоевского, который в ряде вопросов был единомышленником редактора «Русского вестника», никак не получается превратить в реализатора катковской «политико-филологической программы» [15, с. 9].

Если изложенный в письме к Каткову в сентябре 1865 г. проект будущего романа «Преступление и наказание» и созвучен «антинигилистическому походу» Каткова, на что, возможно, действительно, в этот момент рассчитывал Достоевский, то итоговый вариант романа к этой схеме совершенно не сводится. В.П. Гроссман, на которого ссылается Фуссо, назвавший первоначальный план Достоевского «гениальным», сам же и указал на теорию бальзаковского Растиньяка как на один из первоисточников этого плана [3, с. 350]. Ранние наброски, включая и изложенный в письме к Каткову проект, — это, по выражению того же Гроссмана, еще «первые, как бы намеренно дребезжащие, ноты романа» [3, с. 341].

Предлагаемые Фуссо трактовки «Преступления и наказания» носят опять-таки вольный, даже произвольный характер. «Страдающего» (по Страхову[3]) Раскольникова Фуссо превращает в сомневающегося (по Каткову[4]) и делает из этого вывод о «притягательной сложности характера Раскольникова» [15, с. 242], чего, по ее мнению, лишен Базаров. Между

3 «Итак, в первый раз перед нами изображен нигилист несчастный, нигилист глубоко человечески страдающий» [13].

4 «...Сомнение ни полагает, ни отрицает; сомнение, настоящее, истинное сомнение, допускает возможность противоположных решений. А где допускается возможность противоположных решений, там, значит, не принято решение ни в ту, ни в другую сторону» [20].

тем осуществленное нами сопоставление этих героев безусловно говорит в пользу Базарова (см.: [9]). Не вдаваясь в подробности, заметим: *страдающий* и *сомневающийся* — разные состояния. Страдает человеческое естество Раскольникова, но теоретик в нем маниакально тверд. В состоянии сомнения в *идее* мы его вообще не увидим, в финале свою теорию он просто отринет, приняв взамен другую, «Сонину»: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?» [17, т. 6, с. 422].

Что касается подвергшейся правке четвертой главы четвертой части романа, то какой именно «другой колорит» [17, т. 28(2), с. 164] был, по настоянию редакторов «Русского вестника», придан чтению Евангелия, неизвестно. В любом случае это были очередные цензурные вмешательства, так же как результатом редакторской цензуры стало исключение из журнальной публикации романа «Бесы» главы «У Тихона». Фуссо усматривает причину в том, что этот «скандальный и потенциально привлекающий читательское внимание» эпизод «вызвал бы бурную дискуссию, лишь косвенно связанную с политикой и осложнил бы его [романа] классификацию как стандартного антинигилистического произведения» [15, с. 261]. Однако «стандартным антинигилистическим произведением» роман Достоевского не является и без исповеди Ставрогина, что же касается главы «У Тихона», то в ней предъявлен именно нигилизм — в варианте крайнего, предельного, преступного аморализма. В романе в целом (и с главой «У Тихона», и без нее), как нам уже приходилось писать, Ставрогин — это «зловеще преображенная фигура тургеневского Базарова» [11, с. 191], «черная дыра» [11, с. 206], та самая абсолютная *пустота*, которую Катков неправомерно вменял Базарову и которую герой Достоевского сам за собой признает: «…из меня вылилось одно отрицание <…>. Даже отрицания не вылилось» [17, т. 10, с. 514].

Мы уже обратили внимание на необоснованную избирательность автора рецензируемой монографии по отношению к опубликованным в «Русском вестнике» романам Тургенева. Но и из четырех романов Достоевского предметом рассмотрения становятся только два. По поводу романа «Идиот» Фуссо оговаривается, что не располагает «документальными подтверждениями каких-либо серьезных проблем с публикацией», и добавляет, что «Идиот» «и не имел такого большого успеха у публики, как “Преступление и наказание”» [15, с. 252]. Какое отношение имеет успех или неуспех у публики

к заявленной в монографии теме, непонятно. Что касается взаимодействия автора и редактора на стадии написания и публикации «Идиота», то на сей счет есть множество важных эпистолярных свидетельств. Достоевский был связан крайне ограниченными сроками и денежными обязательствами, так как перед отъездом за границу получил у Каткова «большую сумму вперед», а осенью 1867 г. обратился к Каткову «с просьбой о ежемесячных денежных присылках в счет будущего романа» (<И.А. Битюгова>, см.: [17, т. 9, с. 357]). «Купец» выдавал деньги под обещание своевременной присылки очередной части, а «заемщик», одержимый страстью к рулетке, страдающий от приступов эпилепсии и чувства вины перед молоденькой женой, писал не только по вдохновению, но и под гнетом взятых на себя обязательств и полученных под них средств. Однако такой формат отношений писателя и редактора не вписывается в концепцию автора монографии, хотя попутно в ней указывается, что «Катков никогда не платил Достоевскому столько, сколько получали у него Толстой и Тургенев, и уж точно никогда не платил столько, сколько хотел сам писатель[5], но тем не менее Достоевский так и не смог найти другого издателя, который бы поддерживал его текущую работу так же последовательно, как и Катков» [15, с. 235].

Возвращение в «Русский вестник» с «Братьями Карамазовыми», после того как Достоевский «отошел от партнерства с Катковым» и опубликовал «Подросток» в «Отечественных записках», с точки зрения Фуссо, «ознаменовалось его самым весомым и, возможно, самым долговечным вкладом в канон русской и мировой литературы» [15, с. 265], что подразумевает плодотворное влияние Каткова, хотя вся переписка от лица редакции по поводу «Братьев Карамазовых» ведется Любимовым, на которого Катков полностью переложил обязанности по литературной части.

По поводу романа Толстого «Война и мир», первые главы которого под названием «Тысяча восемьсот пятый год» появились в «Русском вестнике» в начале 1865 г., в монографии Фуссо лаконично и безапелляционно утверждается: «Легко увидеть, насколько “Война и мир” соответствует русской национальной программе Каткова: объемный, внушительный по размеру и размаху роман как будто специально создан для развития национального “самосознания”, к которому Катков призывал в своих первых

5 Эта ситуация изменится в процессе публикации романа «Братья Карамазовы», за который Достоевский получит столько, сколько просил.

статьях о Пушкине» [15, с. 35]. То, что это принципиально другой тип национального самосознания, нежели катковский вариант, Фуссо не признает.

Легко увидеть все то, на чем настаивает автор монографии, не получается, мешает целый ряд обстоятельств.

Во-первых, избирательно-произвольный отбор материала для анализа, из которого исключены не только отдельные произведения названных писателей, но и романы других авторов «Русского вестника».

Во-вторых, характер аргументации — моментами сугубо декларативной, часто искажающей содержание художественных произведений, искусственно подгоняющей сюжеты и образный мир романов под заданную концепцию.

В-третьих, некорректность самой постановки вопроса, согласно которой «в России второй половины XIX века, по крайней мере во вселенной Каткова, написание романов было еще слишком значимо, чтобы полностью оставить его на произвол романистов» [15, с. 396]. Многократно критически упоминая советскую практику ангажированного подхода к литературе, Фуссо демонстрирует едва ли не большую ангажированность. Если в программной для советской литературы статье «Партийная организация и партийная литература» исключалась возможность публикации беспартийных сочинений в партийных изданиях, то Сюзан Фуссо вообще отказывает писателям в способности полноценно реализоваться без участия «могущественного мецената/редактора Каткова в оформлении того, что они написали» [15, с. 396]. Если бы подразумевался только материально-публикационный вклад, можно было бы воздать должное успешному редактору, но от катковского цензурного «оформления» писателям приходилось избавляться при подготовке романов к отдельным изданиям.

И, наконец, последнее: о какой «политико-филологической программе» Каткова идет речь на протяжении всей монографии? Каковы положения этой программы? Что собой представляет «канон русской литературы», в формировании которого редактор «Русского вестника» якобы принял участие?

Единственный намек на «программу» содержится в следующем пассаже: солидаризируясь с Катковым в его негативном отношении к «пушкинским экспериментам в прозе», с чем никогда не согласились бы ни Тургенев, ни Достоевский, ни Толстой, Фуссо ретроспективно *вменяет* Каткову некие

общие руководящие установки: «Катков, *очевидно* [курсив мой. — *Г.Р.*], призывает к созданию большого романа со сложным переплетением психологических, политических и философских мотивов, — того романа, который должен был стать доминирующей формой русской литературы» [15, с. 21].

Между тем динамика отношений Каткова с литераторами и литературой свидетельствует о том, что в деятельности Каткова-редактора политика и его собственная роль в ней вытеснили литературу как предмет научного интереса уже в начале 1860-х гг. Опубликовавший в «Русском вестнике» три остро актуальных и невероятно популярных романа Тургенева, вызвавших множество критических откликов, в том числе две его собственные статьи, Катков, как показано выше, уже во второй статье об «Отцах и детях» перевел разговор в социально-политическое русло. Впоследствии он и вовсе перечеркнул соответствующий тип романа и свое «участие» в его создании, дабы свести с Тургеневым счеты в некрологе, где значение творчества писателя редуцируется до «чистой художественности» [22], сторонником которой Катков всегда и был. Во всем остальном, включая и редакторскую деятельность, он оставался прежде всего и главным образом «государственным публицистом» [18, с. 15], или, как он сам себя назвал, «государственнымъ сторожевым псом, охраняющимъ достояние Хозяина и чующим, если в доме что-нибудь не ладно» [18, с. 16].

В апологетической и при этом очень информативной книге воспоминаний о Каткове его единомышленника и преданного соратника Н.А. Любимова есть чрезвычайно интересное наблюдение: «Мир, в котором жил Михаил Никифорович, не был тот мир, который в данную минуту непосредственно окружал его в действительности. Это было заметно даже в особенностях его неопределенного взора, который делал впечатление на всех, его знавших, как нечто оригинальное, ему принадлежавшее[6]. Он имел обыкновенно дело не с людьми и вещами в их реальной полноте существования, а с образами людей и вещей, как стояли они пред его могущественным умственным прозрением, при освещении той или другой мысли, всецело поглощавшей его в данную минуту. Двум мыслям зараз он отдаваться не мог,

6 Об этом взгляде задолго до Любимова, 6 февраля 1843 г., В.Г. Белинский писал В.П. Боткину: «Знатный субъект для психологических наблюдений. Это — Хлестаков в немецком вкусе. Я теперь понял, отчего во время самого разгара моей мнимой к нему дружбы меня дико поражали его зеленые стеклянные глаза» [16, с. 131].

в этом было одно из условий его силы. Чтобы быть с ним в тесном общении, быть без усилия услышанным, вполне понятым, требовалось войти в этот мир, оставив, забыв за порогом большую часть самого себя» [18, с. 22].

В политике это приводило к тому, что «пламенная фантазия Каткова» рисовала «картину обширного комплота, в котором участвует и полонизм, и нигилизм, и которым чуть ли не руководят враждебные Каткову государственные чиновники» [6, с. 252].

Литературе с 1862 г. Катков отводил роль «чистого искусства» или подспорья в постановке социальных диагнозов и орудия в идеологической борьбе. Катков прекрасно знал и понимал, что Тургенев далеко не только чистый художник, именно в «Отцах и детях» он почерпнул энергию своей многолетней борьбы с нигилизмом, но строки некролога диктовались враждой, необратимым идеологическим расхождением, символической кульминацией которого стало нежелание Тургенева ответить на примирительный жест Каткова на Пушкинском празднике. Первопричину инцидента убедительно объясняет И.Л. Волгин: «В эти июньские дни он испытывает небывалую растерянность. Это потом, через год-два, Катков настолько осмелеет, что, оказываясь порой большим католиком, чем папа, будет “громить” правительство справа и менять неугодных ему министров. Сейчас же, летом 1880 года реальная власть (вернее, влияние на реальную власть) ускользает из его рук. Не в силах предугадать истинные намерения правительства, он делается расчетливее и осторожнее, он предпочитает тактику выжидания» [1, с. 43]. Частью этой тактики и стала протянутая Тургеневу на торжественном обеде рука с бокалом шампанского, безответно застывшая в воздухе.

К личности и деятельности публициста и редактора М.Н. Каткова — в связи с изменениями политической конъюнктуры, да и независимо от этого — будут обращаться еще не раз.

Но попытка Сюзан Фуссо подтвердить претензию Каткова на роль «сверхавтора» [15, с. 98] всех публикаций в «Русском вестнике», доказать его особое значение «в формировании концепции и процессе создания крупнейших русских романов» [15, с. 10] была заведомо обречена на провал.

Непрограммируемый феномен взлета и обильного плодоношения русской литературы второй половины XIX в. стал результатом многовеко-

вого собирания национальных творческих сил, литературных свершений Пушкина и его современников в первой половине XIX в., плодотворного влияния западной культуры и — индивидуальных творческих усилий-прорывов, осуществленных гениально одаренными художниками. Творчество Тургенева, Достоевского, Толстого — это литература в литературе, каждый из них заново переосмыслял литературные каноны, создавал новые жанровые формы, тем самым прокладывая пути для русской и мировой литературы следующих эпох.

Список литературы

Исследования

1 *Волгин И.Л.* Завещание Достоевского // Вопросы литературы. 1980. № 6. С. 154–197.

2 *Григорьев Ап.* Искусство и нравственность // *Григорьев Ап.* Литературная критика. М.: Худож. лит., 1967. С. 405–421.

3 *Гроссман Л.П.* Достоевский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1965. 608 с.

4 *Кантор В.К.* Имперский европеизм, или Правда Михаила Каткова versus русское общество // Вопросы литературы. 2019. № 2. С. 13–41. https://doi.org/ 10.31425/0042-8795-2019-2-13-41

5 *Кантор В.К.* М.Н. Катков и крушение эстетики либерализма // Вопросы литературы. 1973. № 5. С. 173–212.

6 *Неведенский С.* Катков и его время. СПб.: Тип. А.С. Суворина. 1888. 570 с.

7 *Перевалова Е.В.* «Не всякому виден труд редактора...»: Рецензия на новую книгу о М.Н. Каткове // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 1. С. 232–253. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-1-232-253

8 *Подосокорский Н.Н.* Михаил Катков — издатель Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 1 (25). С. 239–252. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-239-252

9 *Ребель Г.М.* Базаров и Раскольников: Слово — идея — масштаб личности // Русская литература. 2007. № 4. С. 3–31.

10 *Ребель Г.М.* Искушения русского романа: «Накануне» И.С. Тургенева в свете добролюбовской интерпретации // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 202–222.

11 *Ребель Г.М.* Тургенев в русской культуре. М.; СПб.: «Нестор-История», 2018. 376 с.

12 *Ребель Г.М.* Чехов как Базаров. Мировоззренческий и художественный аспекты тургеневской традиции // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 218–258.

13 *Страхов Н.Н.* Преступление и наказание. URL: http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_0080.shtml (дата обращения: 13.01.2025).

14 *Фрай Н.* Анатомия критики. Очерк первый. М.: Директ-Медиа. 2013. 69 с. URL: https://www.directmedia.ru/book-36199-anatomiya-kritiki/ (дата обращения: 13.01.2025).

15 *Фуссо С.* Катков. Издатель Тургенева, Достоевского и Толстого / пер. с англ. В. Полищук. СПб.: Библиороссика, 2023. 436 с. (Серия «Современная западная русистика»)

Источники

16 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 12: Письма. 1841–1848. 596 с.

17 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

18 *<Любимов Н.А.>* Михаил Никифорович Катков и его историческая заслуга. По документам и личным воспоминаниям Н.А. Любимова. СПб.: Тип. Т-ва «Общественная Польза», Б. Подъяч. 1889. № 39. 358 с.

19 *Катков М.Н.* Корень нашего нигилизма есть государственная измена // URL: http://az.lib.ru/k/katkow_m_n/text_1866_korn_nashego_nigilizma.shtml (дата обращения: 13.01.2025).

20 *Катков М.Н.* О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева // URL: http://az.lib.ru/k/katkow_m_n/text_0080.shtml (дата обращения: 13.01.2025).

21 *Катков М.Н.* Роман Тургенева и его критики // URL: http://az.lib.ru/k/katkow_m_n/text_0070.shtml (дата обращения: 13.01.2025).

22 *Катков М.Н.* Тургенев. URL: http://az.lib.ru/k/katkow_m_n/text_1883_turgenev.shtml (дата обращения: 13.01.2025).

23 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1978–1986.

24 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1982–наст. вр.

References

1 Volgin, I.L. “Zaveshchanie Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s Testament”]. *Voprosy literatury*, no. 6, 1980, pp. 154–197. (In Russ.)

2 Grigor’ev, Ap. “Iskusstvo i nravstvennost’” [“Art and Morality”]. Grigor’ev, Ap. *Literaturnaia kritika*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1967, pp. 405–421. (In Russ.)

3 Grossman, L.P. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. 2nd ed., rev. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1965. 608 p. (In Russ.)

4 Kantor, V.K. “Imperskii evropeizm, ili Pravda Mikhaila Katkova versus russkoe obshchestvo” [“Imperial Europeanism, or the Truth of Mikhail Katkov versus Russian Society”]. *Voprosy literatury*, no. 2, 2019, pp. 13–41. https://doi.org/10.31425/0042-8795-2019-2-13-41 (In Russ.)

5 Kantor, V.K. “M.N. Katkov i krushenie estetiki liberalizma” [“M.N. Katkov and the Collapse of the Aesthetics of Liberalism”]. *Voprosy literatury*, no. 5, 1973, pp. 173–212. (In Russ.)

6 Nevedenskii, S. *Katkov i ego vremia* [*Katkov and His Ttime*]. St. Petersburg., Tipografiia A.S. Suvorina Publ. 1888. 570 p. (In Russ.)

7 Perevalova, E.V. “‘Ne vsiakomu viden trud redaktora...’: Retsenziia na novuiu knigu o M.N. Katkove” [“‘Not Everyone Can See the Work of an Editor...’: Review of a New Book About M.N. Katkov”]. *Dva veka russkoi klassiki*, no. 1, vol. 6, 2024, pp. 232–253. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-1-232-253/ (In Russ.)

8 Podosokorskii, N.N. “Mikhail Katkov — izdatel’ F.M. Dostoevskogo” [“Mikhail Katkov, Publisher of Fyodor Dostoevsky”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (25), 2024, pp. 239–252. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-239-252 (In Russ.)

9 Rebel’, G.M. “Bazarov i Raskol’nikov: Slovo — ideia — masshtab lichnosti” [“Bazarov and Raskolnikov: Word — Idea — Scale of Personality”]. *Russkaia literatura*, no. 4, 2007, pp. 3–31. (In Russ.)

10 Rebel’, G.M. “Iskusheniia russkogo romana: ‘Nakanune’ I.S. Turgeneva v svete dobroliubovskoi interpretatsii” [“Temptations of the Russian Novel: I.S. Turgenev’s ‘On the Eve’ in Light of Dobrolyubov’s Interpretation”]. *Voprosy literatury*, no. 2, 2006, pp. 202–222. (In Russ.)

11 Rebel’, G.M. *Turgenev v russkoi kul’ture* [*Turgenev in Russian Culture*]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2018. 376 p. (In Russ.)

12 Rebel’, G.M. “Chekhov kak Bazarov. Mirovozzrencheskii i khudozhestvennyi aspekty turgenevskoi traditsii” [“Chekhov as Bazarov. Ideological and Artistic Aspects of the Turgenev Tradition”]. *Voprosy literatury*, no. 3, 2018, pp. 218–258. (In Russ.)

13 Strakhov, N.N. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Available at: http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_0080.shtml (Accessed 13 January 2025). (In Russ.)

14 Frai, N. *Anatomiia kritiki. Ocherk pervyi* [*Anatomy of Criticism. Essay One*]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2013. 69 p. Available at: https://www.directmedia.ru/book-36199-anatomiya-kritiki/ (Accessed 13 January 2025). (In Russ.)

15 Fusso, S. *Katkov. Izdatel’ Turgeneva, Dostoevskogo i Tolstogo* [*Katkov. Editing Turgenev, Dostoevsky and Tolstoy*], trans. from English by V. Polishchuk. St. Petersburg, Bibliorossika Publ., 2023. 436 p. (In Russ.)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;
- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2025 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- слева — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- справа — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2025. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received)*;
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication)*;

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
  - кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
  - длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «**Исследования**» и «**Источники**» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.
- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [ ] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).
- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на no. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
  Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 10, № 4
Vol. 10, no 4

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать 04.12.2025
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 29,0
Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5,
эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 690-05-61